ISTITUZIONI

DI

RETTORICA

E

BELLE LETTERE

TRATTE DALLE LEZIONI

DI

BLAIR

DA FRANCESCO SOAVE (C.R.S.)

AD USO DE' LICEI E DE' GINNASI
DEL REGNO D'ITALIA.

TOMO III.

NAPOLI
PRESSO GENNARO CIMMARUTA
Strada S. Biagio de' Librari n.° 31 e 141.

1850

ISTITUZIONI

DI RETTORICA, E DI BELLE LETTERE.

PARTE III.

DELL' ARTE POETICA, E DE' VARJ GENERI DEL COMPORRE IN VERSO.

INTRODUZIONE.

Molto hanno i critici discordato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni han posto la sua essenza nella finzione, appoggiandosi all' autorità di *Platone* e di *Aristotile*; ma sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, vi ha però de' soggetti poetici che non son finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente esistenti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri han messo il carattere della poesia nell' imitazione: ma questo pure è troppo indeterminato; conciosiacchè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici: e una imitazione degli oggetti fisici, e degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e più universale idea che dar si possa della poesia sembra essere il definirla

« un animato linguaggio dell'immaginazione, o » della passione espresso in numeri particolari ».

Lo storico, l'oratore, il filosofo parlano per ordinario principalmente all'intelletto; e il loro scopo si è d'informare, persuadere, istruire. Ma il primario scopo del poeta è il dilettare ed il movere; e perciò all'immaginazione, e alle passioni principalmente egli parla. Può e deve aver di mira ancor l'istruire e il correggere; ma a questo fine egli adempie indirettamente col muovere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto, che accende la sua immaginazione, riscalda le sue passioni, e quindi comunica al suo stile una particolare elevazione adattata alle sue idee, e diversa da quella maniera di espressione, che è naturale ad una mente placida posta nel suo stato ordinario. E poichè l'immaginazione e le passioni assumono naturalmente un tono lor proprio accompagnato da una specie di canto; perciò il linguaggio poetico vuolsi pure legato ad una particolare armonia, che è quella che costituisce il verso.

Tre generi di poesia comunemente distinguonsi, l'epica, la drammatica, e la lirica, comprendendo sotto quest'ultima tutti i componimenti che alle due prime non appartengono. Noi per maggior chiarezaa parleremo prima della poesia pastorale, che a tutti e tre i generi può riferirsi; poi della lirica propriamente detta; in seguito della didattica e della descrittiva; poscia dell'epica e della drammatica; e per ultimo della giocosa. Pria di tutto però qualche cosa diremo dell'origine della poesia in generale, che molto lume ci fornirà per quello che di ciascuna sua specie avremo a dire in appresso.

CAPO I.

Dell' origine della poesia.

I Greci, sempre ambiziosi di attribuire alla propria nazione l' invenzione di ogni cosa, hanno ascritta l'origine della poesia ad *Orfeo*, a *Lino*, a *Museo*. Forse esistetter degli uomini così chiamati, che furono nelle greche contrade i primi distinti cantori. Ma assai innanzi che questi nomi si udissero, e fra le nazioni ove pur non furono mai intesi esistette la poesia.

La poesia e la musica hanno il lor fondamento nella natura dell' uomo, ed appartengono a tutti gli uomini, ed a tutte le età. Laonde per ritrocedere l' origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti ed ai boschi, dobbiam ritrovare all' età dei cacciatori e dei pastori, vale a dire alla più rimota antichità, alla forma più semplice dei costumi e delle maniere.

Fino dai primi principj della società furenvi delle occasioni, in cui gli uomini tra lor si univano per feste, per sacrifizj per pubbliche assemblee; e in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto e la danza erano il lor principale trattenimento. Nell' America massimamente noi abbiamo avuta l' opportunità di ravvisar gli uomini nel loro stato selvaggiò; e dalle concordi relazioni dei viaggiatori sappiamo che fra le nazioni ancor più barbare di quel vasto continente la musica ed il canto sono in tutte le loro adunanze recati ad un grado incredibile di entusiasmo; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le lor private o pubbliche calamità, la morte degli amici, la perdita dei guerrieri; con questo esprimon la gioia nelle loro vittorie, celebran le grandi imprese della lor nazione e dei loro eroi,

si animan vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e il dolore con imperturbabile costanza.

Or i primi principj delle poetiche composizioni appunto si trovano in queste rozze effusioni, che l'entusiasmo della fantasia o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati da avvenimenti interessanti, e dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze.

Due particolarità dovetter per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quello con cui fra lor conversavano nelle comuni occorrenze, vale a dire un' insolita disposizione nelle parole, e l'uso di più ardite e forti figure. Invece di distribuir le parole secondo l' ordine usuale, dovettero collocarle secondo l' ordine, con cui destavansi nella loro immaginazione, o quello che più adattavasi al tono della passione onde eran mossi. Medesimamente egli è certo che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali sono realmente, ma quali la passione ce li presenta.

Noi veniamo allora magnificando, ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d'interessar tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose picciole alle grandi; chiamiam gli assenti egualmente che i presenti; e volgiam anche il discorso alle cose inanimate. Di quì nascono, a misura dei varj movimenti dell'animo, quelle maniere di espressione, che ora chiamiamo coi nomi rettorici d' iperbole, apostrofe, prosopopea similitudine ec.; ma che altro non sono fuorchè il natìo originale linguaggio della poesia fra le più barbare nazioni.

L' uomo è poeta e musico per natura. Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico, produce pure una certa melodia o mo-

dulazione di suono adattata ai movimenti di gioia, di dolore, maraviglia, di amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, parte per abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche i selvaggi più barbari. La musica e la poesia pertanto ebbero la medesima origine, furono prodotte dalle cagioni medesime, furon unite nel canto; e finchè rimasero unite, certamente concorsero amendue ad accrescere scambievolmente il potere l'una dell'altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di qui ebbe principio quella che chiamasi *versificazione*, o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono e di melodia. La libertà delle inversioni, che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rendè più facile il collocar le parole in qualche specie di misura o di metro, che concorresse colla musica del canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si studiò, e a poco a poco la versificazione divenne un'arte.

Le prime composizioni, o trasmesse per tradizione, o ricordate poi in iscritto, furono composizioni poetiche. Imperocchè questo mezzo naturalmente impiegar dovettero i capi e legislatori, qualor voleano istruire e animare le loro tribù. Questo era puranche il solo mezzo con cui tramandare le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all'invenzione della scrittura il solo canto poteva alla memoria ritenersi e richiamarsi.

Questi fatti sono attestati dai più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nelle prime età della Grecia, i sacerdoti, i filosofi, e gli uomini di stato esposero tutti le loro istruzioni in versi. *Apollo*, *Orfeo* ed *Anfione*, loro

primi poeti, vengono rappresentati come i primi dirozzatori degli uomini, e i primi fondatori delle leggi e delle civili società. *Minosse* e *Talete* cantarono sulla lira, secondo *Strabone* (Lib. x.), le leggi che composero; e fino all' età che precedette immediatamente quella di *Erodoto*, la storia non apparve in altra forma che in quella di poetici racconti. Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti e i cantori sono i primi che veggonsi comparire. Fra gli Sciti o Goti molti dei loro re o condottieri furono *scalders*, ossia poeti, e i più antichi scrittori della loro storia, come *Saxo Grammatico*, dalle runiche canzoni appunto confessano di aver tratto le principali loro notizie. Fra le Celtiche tribù nella Gallia, nella Brettagna, e nell' Irlanda sappiamo in quanta ammirazione fossero i Bardi. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutti i primi poeti di ogni nazione: stavano sempre vicino alla persona del capo o sovrano, cantavano tutte le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciatori fra le tribù guerreggianti; e la loro persona era tenuta per sacra. Di tutto ciò abbiamo un testimonio nelle poesie di Ossian, che ancor ci rimangono.

Ma come fra le antichità di tutti i paesi troviamo de' poemi e de' canti; così ne' primi periodi di ciascuna nazione il tenore di siffatti poemi e canti ha moltissima somiglianza, perchè derivati a un dipresso dalle medesime occasioni. Le lodi degli Dei e degli Eroi, la celebrazione degli illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure e la morte degli amici s' incontrano presso di tutti i popoli; e lo stesso fuoco ed entusiasmo, la stessa rozza

ed irregolare ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Quella forte maniera iperbolica che noi siamo avvezzi da lungo tempo a chiamar maniera orientale, perchè alcune delle più antiche produzioni ci vennero dall'oriente, in verità non è più orientale che occidentale. Essa è maniera caratteristica dell'età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell'epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto.

Durante l'infanzia della poesia tutti i diversi generi erano misti, e confusi in un medesimo componimento, secondo che l'inclinazione, l'entusiasmo o gli accidenti fortuiti dirigevano l'estro del poeta. Ne, progresso della società e delle arti incominciarono poi ad assumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con quei differenti nomi, sotto dei quali or sono conosciuti.

Nè solamente i diversi generi di poesia ma anche tutto quello che or chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una sola massa. La storia, l'eloquenza, la filosofia, la poesia, la musica erano allora una cosa sola. L'invenzione della scrittura è quella che ha principalmente contribuito a separarle. Lo storico allora pose da banda i vezzi della poesia, e cercò di dare in prosa fedele e sensata relazione dei passati avvenimenti; il filosofo si rivolse a illuminar l'intelletto posatamente; l'oratore si studiò di persuadere colle ragioni, e sol ritenne dello stile passionato quanto potesse giovare al suo intento. La stessa musica dalla poesia in gran parte venne divisa, il che produsse conseguenze per molti riguardi all'una e all'altra perniciose.

Finchè rimasero unite, la musica animava la poesia, e la poesia dava forza ed espressione ai suoni musicali. In tale stato era l'arte della musica, quando produsse quei grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente sol dalla musica accompagnata colle parole noi possiamo aspettarci una forte espressione, e una possente influenza sopra l'animo umano. Dacchè la musica istromentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliata del canto del poeta, e formata d'intralciate artificiali combinazioni di armonia, perdette tutto l'antico potere di destare negli uditori delle forti e vive commozioni, e degenerò in un'arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutti i paesi qualche avanzo della sua prima originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto venne formata in numeri, ossia in una artificiale disposizione di parole e di sillabe, assai diversa nei diversi paesi, ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi: di che nacque il gran caratteristico della poesia che chiamiam *verso*.

Le nazioni, che aveano un linguaggio e una pronunzia più tendente alla musica, fissarono la loro versificazione principalmente sopra la quantità, vale a dire sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che non facean sentire la quantità delle sillabe così distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell'acconcia distribuzione degli accenti, o delle pose sopra di esse, e nel ritorno dei suoni corrispondenti, che chiamiam *rima*. La prima maniera fu quella dei latini, la seconda è quella della parte delle nazioni moderne.

Fra i Greci e i Latini ogni sillaba, o almeno il maggior numero di esse aveva una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronunziarle rendea così sensibile all' orecchio una tal qualità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamente come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a diciassette, se quello era composto di cinque dattili ed uno spondeo, come:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

o ristringersi fino a tredici, se era composto di cinque spondei ed un dattilo, come:

Et caligantem tetra formidine lucum;

ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e sempre eguale a quello di dodici sillabe lunghe (1).

L' introduzione dei metri greci e latini nei nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè la nostra pronunzia non fa sentire distintamente le sillabe brevi; che nelle parole sdrucciole e non fa sentire le lunghe, che nell' antepenultima delle sdrucciole, nella penultima delle piane, e nell' ultima delle tronche. Quindi *Claudio Tolommei*, che introdur volle in Italia i versi esametri e pentametri, da pochi fu seguitato.

Uno però dei versi italiani che al metro latino più si assomiglia è l' endecasillabo detto alla latina, come:

---

(1) Da alcuni credesi, che il piede metrico nel verso latino e greco corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degl' intervalli sensibili all' orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Veggasi intorno a ciò principalmente la dissertazione dell' Ab. *Venini* sui principj dell' armonia musicale e poetica.

Piangete, o Veneri, gemete, Amori.

Un altro è l' endecasillabo coll' accento sopra la quarta e l' ottava, o sopra la quarta e la sesta, che sia terzultima di una parola sdrucciola colle quali misure il verso acquista il suono dei saffici, come nella seguente traduzione della strofa di *Orazio* (Ode del lib. 1.)

Piscium et summa genus haesit ulmo
Nota quae sedes fuerat columbis,
Et superjecto pavidae natarunt
Aequore damae.

» Stettero i pesci su la cima agli olmi,
» Ch' era già sede cognita ai colombi,
» E ne l' immenso pelago notaro
» Pavide dame.

Trad. dell' Ab. VENINI.

Un terzo può dirsi il settenario sdrucciolo, che somiglia al giambico quaternario, come:

» Giù nei beati Elisii
» Posa sereno e placido.

Ma oltre agli accenti nella versificazione delle lingue moderne si è pur introdotta la rima; e varie quistioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima, o del verso sciolto, cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principal della rima, spezialmente delle rime accoppiate, quali si usano nei versi eroici inglesi e francesi si è la chiusa monotona, a cui forzato è l' orecchio alla fine di ogni distico. Il verso sciolto è libero da questa noja, e permette che un verso si leghi all' altro con egual libertà, come l'esametro dei Latini. Parrebbe quindi che ai soggetti dignitosi e sublimi, quali ri-

chieggono più franchi e più maschi numeri che la rima, il verso sciolto fosse più adattato. Infatti dalle nostre tragedie la rima è esclusa: e nei brevi poemetti con molta proprietà dopo l'esempio del *Chiabrera*, del *Frugoni*, dell'*Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Paradisi*, del *Parini*, e di altri valenti poeti si preferisce il verso sciolto. Nei lunghi poemi però la celebrità dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni* han fatto che più volentieri si adotti l'ottava rima. E certamente oltrechè questa colle sue alternazioni nei primi sei versi toglie la noja delle rime perpetuamente accoppiate degl' inglesi e dei francesi, offre anche sul fine d'ogni ottava un riposo non disgradevole e all'orecchio e alla mente. Nondimeno abbiamo in italiano anche dei lunghi poemi in verso sciolto, come le sette giornate del *Tasso*, la coltivazione dell'*Alamanni*, e le Api del *Ruccellai*, la Riscide dello *Spolverino*, e parecchie egregie traduzioni di poemi greci e latini, che leggonsi con piacere.

Dove la rima spezialmente è richiesta, si è nei componimenti in versi corti, che senza di essa troppo agevolmente confonderebbonsi colla prosa; e in particolar modo nei componimenti destinati pel canto, siccome sono le odi, le canzoni, le cantate, e i drammi musicali, dove il ritorno delle medesime desinenze per se favorisce moltissimo la melodia.

CAPO II.

Della poesia pastorale.

Siccome la prima vita degli uomini fu campestre; così da molti fu immaginato, che la prima lor poesia sia stata la pastorale, impiegata da essi a cantar le scene e gli oggetti campestri.

Ma benchè non sia da dubitare, che molte immagini e allusioni abbiano i primi uomini ricavato da quei naturali oggetti che più conoscevano, non è da creder però che le pacate e tranquille scene delle rurali felicità sieno state i primi oggetti, che abbiano ispirato quel genere di comporre che noi chiamiam poesia.

Fu esso nelle prime epoche di ogni nazione ispirato da avvenimenti ed oggetti che risvegliavano le passioni degli uomini; o almeno la loro ammirazione. Le grandi gesta dei loro Dei ed eroi, le loro proprie guerriere imprese, le prosperità o sciagure dei loro compatriotti od amici fornirono i primi temi ai poeti di ogni paese. Non potean essi pensare a scegliere per subbietto dei loro canti la tranquillità e i piaceri della campagna, finchè questi oggetti erano lor famigliari e comuni.

Sol quando gli uomini incominciarono ad essere adunati nelle grandi città, a conoscere la distinzione dei gradi e delle fortune, a sentir lo strepito delle corti, incominciarono a volgersi addietro, e riguardare la vita più semplice che menata aveano, o almeno supponeansi aver menata i primi loro padri, e in quelle scene campestri, in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella che attualmente essi godevano, concepirono l'idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del re Tolomeo *Teocrito* scrisse i primi idillj che si conoscono; e nella corte di Augusto fu da *Virgilio* imitato.

Sotto tre aspetti diversi però la vita pastorale può essere riguardata: o qual è attualmente, ridotta ad uno stato abbietto, servile, laborioso e in cui le occupazioni son divenute disaggradevoli, e le idee basse e grossolane; o qual pos-

siamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici, quando era una vita di agio e di abbondanza; quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in greggie ed armenti; o finalmente qual non fu mai, nè può essere, ove all'innocenza, all'ingenuità, alla semplicità dei primi tempi si cerchi di aggiungere il fino gusto e le pulite maniere dei tempi moderni.

Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto, il terzo troppo colto e raffazzonato fuor di natura per essere fondamento della pastoral poesia: ed a quello meritamente è tacciato di essersi qualche volta accostato soverchiamente *Teocrito*, a questo *Fontanelle* con alcuni altri Francesi.

Debbesi adunque tenere lo stato di mezzo fra questi due. Il poeta dee formarsi l'idea di uno stato campestre, quale può aver esistito in certe epoche della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran' diletto della pastoral poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto deve il poeta serbare accuratamente.

Ben può anche a quella attribuire delle passioni, dei contrasti, delle avversità, di cui niuna condizione di vita può andar esente; ma debbon essere di tal natura, che non urtino la fantasia con oggetti o idee, le quali rendano la vita pastorale spregevole o disgustosa.

Ma per divisare più particolarmente la vera idea della pastoral poesia, consideriamo prima le scene, poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e le azioni, che questa specie di componimento dee rappresentarci.

1. Quanto alle *scene* in ogni pastorale componimento ci si dee porre innanzi distintamente qualche rural prospettiva. Non basta nominar le rose, e le viole, e le aurette, e gli augelli, e i ruscelletti, che i comuni facitori di egloghe han sempre in bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto, che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon essere particolarizzati; il rivo, il monte, il bosco debbono offrirsi in maniera che colpiscono l'immaginazione, e ci facciań distinguere piacevolmente il luogo in cui sono. Un oggetto solo felicemente introdotto basterà qualche volta a caratterizzare tutta una scena, com' è l'antico sepolcro di Bianore, che *Virgilio* ci mette innanzi, e che avea preso da *Teocrito*:

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris; hic ubi densas.
Agricolae stringunt frondes etc. (1).

Eg. IX.

Deve oltreciò saper adattare la scena al soggetto della pastorale; e secondo che questo è lieto, o melanconico, esibir la natura sotto a quella forma che corrisponda alle commozioni e ai sentimenti che egli ama di eccitare. Così *Virgilio* nella seconda egloga, che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembianza:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina fagos
Assidue veniebat; ibi haec incondita solus

(1) . . . . » E mezza strada
» Alla città ne resta: ecco il sepolcro
» Di Bianore ad apparire appena
» Pur or comincia. Or qui dove il soverchio
» Lussureggiar correggono dei rami
» Gli agricoltori ec.

Montibus et sylvis studio actabunt inani (1).

II. I *caratteri* debbon essere totalmente di persone campestri la cui innocenza, e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possono nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e i caratteri di quei che sono avvolti fra gli strepiti della vita cittadinesca. Non è però vietato che il pastore mostri del buon senso e della riflessione abbia del brio e della vivacità, ed anche dei teneri e delicati sentimenti; poichè questi più o meno sono attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Sol dee mostrare in ogni cosa un'ingenua amabile semplicità, astenersi dalle sottigliezze, dai ragionamenti astrusi, dai raffinamenti, dai concetti di una affettata galanteria, che non convengono certamente al suo carattere ed al suo stato. Perciò meritamente si rimprovera il *Tasso*, che quanto Aminta scioglie i capelli di Silvia dal tronco, a cui altri gli avea legati, così l'introduca a parlare.

» Già di nodi sì bei non era degno
» Così ruvido tronco. Or che vantaggio
» Hanno i servi d'Amor, se lor comune
» E colle piante di prezioso laccio?
» Pianta crudel! potesti quel bel crine
» Offender tu, che ti fea tanto onore?

III. I *soggetti* dei componimenti pastorali presso la più parte dei poeti sono insipidissimi. O è un pastore che solitario si sta lagnando dell'assenza o della crudeltà della sua amata, o

---

(1) . . . . . » Sòl venia sovente
» Tra i densi faggi dall'ombrose cime
» E in rozze note ai boschi intorno, e ai monti
» Così indarno sfogava il suo dolore.

si vien narrando che per la lontananza di quella inaridiscono l'erbe e languiscono i fiori; o son due pastori che si sfidano al canto recitando alterni versi, che poco han di senso e di sostanza; o simili altri soggetti che, dopo gli esempi di Teocrito e di Virgilio, da tutti i cantori d'idillj e di egloghe veggonsi ripetuti, e tanto meno interessano quanto son più comuni.

Gessner, poeta svizzero, di cui abbiamo parecchie traduzioni, è un de' primi che abbian saputo aprirsi una nuova strada. Egli ha trovata la via di parlare al cuore; ha arricchito i soggetti de' suoi idillj di accidenti che destano i sentimenti più teneri; le scene della domestica felicità vi sono egregiamente dipinte; i mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio, di fratello e sorella sono spiegati in una dolce e insinuante maniera; ci si presenta in somma la vita pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senz'alcun eccessivo raffinamento.

Quelli, fra i Greci, che in questo genere si sono distinti, sono *Teocrito, Mosco*, e *Bione*; fra i Latini *Virgilio*; fra gli Italiani il *Sannazaro*, il *Rota*, il *Bardi*, e più recentemente il *Co Pompei*, e il March. *Manna*.

L'Arcadia del *Sannazaro* è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge tra pastori d'Arcadia, narra la vita loro, le loro occupazioni, i loro amori, i loro giuochi, le loro feste, i lor sacrifizj; e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l'uno or l'altro di que' pastori. Il suo stile però, così nella prosa, come nel verso, è troppo studiato, e manca di quella semplicità che nelle opere buccoliche è necessaria. Le rime sdrucciole, che nelle sue egloghe egli ha introdotto, sono pur troppo lontane da quella spontanea facilità e naturalezza che aver dee la favella di un pastore.

Anche il tesser le egloghe in versi sdruccioli non rimati, come altri usano, o in terza rima obbligata, o colle rime a mezzo di verso, mostra soverchio studio mal conveniente al dialogo pastorale; e più adattato a siffatto dialogo sembra l'idillio intrecciato alla maniera de' recitativi con endecasillabi, e settenarj, e con rime libere, ove cadono naturalmente; eccetto quando i pastori introduconsi espressamente a cantare, nel qual caso è convenevole che usino un metro obbligato.

Il *Sannazzaro* scrisse pure in latino delle egloghe pescatorie, cangiando la scena dai boschi al mare, e dalla vita dei pastori a quella dei pescatori; e in ciò fu dal *Rota* seguito anche in italiano. Ma come la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli e men variate; così questo genere di poesia da pochi altri fu imitate.

Una più felice invenzione è stata quella dei drammi pastorale, del qual genere è la Tancia del *Buonaroti*, il Pastor fido del *Guarini*, l'Aminta del *Tasso*, la Meganira, la Gelopea, e l'Alcippo del *Chiabrera*. Ma la Tancia troppo abbonda di riboboli fiorentini, il Pastor fido di arguzie e di concetti. Di questi non è pur esente del tutto l'Aminta; ma oltrechè son essi in minor numero, il generale andamento del dramma è poi meglio ordinato, e lo stile assai più naturale, più semplice, più ingenuo, qual si conviene a persone campestri. Egualmente lodevoli per lo stile son pure i drammi del *Chiabrera*, e i due ultimi anche per la condotta; ma poco noti, perchè la celebrità dell' Aminta ha oscurato tutti gli altri.

Un nuovo genere di poesia buccolica si è pu-

re introdotto a questi ultimi tempi, che è quello dei poemi o romanzi pastorali. Il primo a darne l'esempio fu *Gessner* nel suo Dafni, e nel primo navigatore, amendue in prosa alemanna, come son le altre sue produzioni. M. *Florian* ne ha scritto in appresso alcuni in francese per leggiadrissimi mescolando spesso alla prosa delle canzoni poetiche.

CAPO III.

Della poesia lirica.

Il carattere particolare di questa sorte di poesia è riposto sulla supposizione che ella sia cantata o accompagnata dalla musica. *Ode* in greco vale lo stesso che canto, e poesia *lirica*, esprime che ella debbe essere accompagnata dalla lira, o da altro musicale strumento. Questa distinzione non ebbe luogo ha principio poichè nei tempi primitivi, come abbiam dimostrato, la poesia e la musica andavan sempre congiunte. Ma dacchè vennero separate quei componimenti che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto per modo di distinzione furono chiamati *odi* o *canzoni*. In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavan li Dei e gli Eroi celebravano le vittorie deploravano le sciagure. Dal supporre che l'ode ritenga la sua originaria unione colla musica dobbiam dedurre la vera idea, e le particolari qualità di questo genere di poesia. Il canto aggiugne naturalmente alla poesia maggior calore, e tende a sollevare sopra se stessa così la persona che canta, come quelle che ascoltano. Di qui è l'entusiasmo che all'ode appartiene; di

qui le libertà che a lei si permettono; di qui finalmente quella non curanza della regolarità; quel disordine e quelle digressioni che si suppongono ad essa concedute, e di cui alcuni poeti lirici non hanno mancato talvolta di abusare.

Tutte le odi o canzoni si possono comprendere sotto a quattro denominazioni: 1. le *odi sacre* dirette alla divinità, o composte sopra materie religiose; del qual genere sono i salmi di *Davide*, i cantici di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezechia*, d'*Isaia*, e degli altri profeti, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione.

2. Le *odi eroiche* impiegate a lodare gli eroi, e a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni; al qual genere appartengono tutte le odi di *Pindaro*, e alcune poche di *Orazio*. Questi due generi per lor carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza.

3. Le *odi morali e filosofiche*, nelle quali i sentimenti sono ispirati principalmente dalla virtù, dall'amicizia, dall'umanità. Di questo genere sono molte odi di *Orazio*, e molte delle migliori produzioni dei lirici moderni. E qui l'ode tiene uno stato uno stato di mezzo, che è quello delle temperate e tenere commozioni.

4. Le *odi festevoli e graziose* fatte unicamente per piacere; quali sono tutte quelle di *Anacreonte*, alcune di *Orazio*, e un gran numero di canzoni ed altre produzioni moderne che si ascrivono al genere lirico. Il loro dominante carattere esser dee l'eleganza la dolcezza, l'amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi del 1° e 2° genere viene da quell'entusiasmo che si risguarda come ad esse caratteristico, e che sovente porta alla stravaganza. Un

ode non ha certamente ad essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico; ma in ogni componimento però debba esservi un soggetto determinato, esser vi debbono delle parti che formino un tutto, debba esservi della connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nelle odi vogliono esser rapidi, quai soglion nascere da una fantasia avvivata; ma sempre debbono esser tali che conservino la connessione delle idee e mostrino che l'autore è un uom che pensa, non un che sogna o farnetica.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia presso i Greci, è stato occasione di spingere alcuni dei suoi imitatori agli eccessi or rammentati. Il suo genio era sublime, le sue espressioni belle e felici le sue descrizioni pittoresche; ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli, che avevano riportato il premio nei pubblici giuochi, ei fa continue digressioni ed empie i suoi componimenti di favole degli Dei e Eroi, che han pochissima connessione e col soggetto e tra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente; ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci sono ignote, ei diviene per noi sì oscuro, tanto pei suoi soggetti quanto per la maniera spezzata e rapida di trattarli, che non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. In diversi cori di *Sofocle* e di *Euripide* noi abbiamo lo stesso genere di lirica poesia che in Pindaro; ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e al tempo medesimo pur con molta sublimità. Assai fama nel genere lirico pur si acquistarono presso i Greci *Alceo*, *Saffo*, *Si-*

monide, *Callimaco* ed altri; ma pochi dei loro componimenti ci sono rimasti.

Fra tutti però gli scrittori di odi, antichi e moderni, non v' ha forse nessuno che nella correzione e bellezza delle espressioni possa raggnagliarsi al principe dei lirici latini *Orazio Flacco*. Egli è disceso dai voli pindarici ad un più moderato grado di elevazione, e ha saputo unire la connessione dei pensieri e il buon senso colle più scelte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano che abbiamo detto appartenersi all' ode del terzo genere. Il suo carattere particolare è la grazia e l' eleganza; e in questo niun poeta è forse mai giunto a maggior perfezione. Non vi ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità, o ne tratteggi con maggiore felicità un ameno e festevole, o possegga l' arte di scherzare più piacevolmente, allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è sì felice, che spesso con una sola parola, o un solo epiteto presenta alla fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato e sarà sempre l' autor prediletto delle persone di gusto.

Primo padre dei lirici italiani vien riputato meritamente il *Petrarca*, il qual si è per lo più anch' egli attenuto a quel genere temperato che abbiam ricordato in terzo luogo. Le sue canzoni in vita di Madonna Laura, spezialmente quelle sugli occhi appellate le tre sorelle, e l' altra che incomincia: *Chiare, fresche e dolci acque*, sono tutte piene di pensieri delicatissimi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due l' una all' Italia, e l' altra che incomincia : *Spirto gentil che quelle membra reggi*, son piene di eloquenza, di forza, di maestà.

Gl' imitatori del *Petrarca*, che sono stati

moltissimi nel XV. e XVI. secolo, chi più chi meno, si sono ad esso accostati, benchè niuno sia giunto a pareggiarlo.

Nel secole XVII il *Chiabrera* aperse una nuova strada sulle tracce dei Greci. Le sue canzoni eroiche massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana han tutto l'estro pindarico senza il disordine di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia di Anacreonte, e in alcune fors'anche ei lo supera.

Imitatore ed emulo del *Chiabrera*, sì nelle canzoni eroiche come nelle anacreontiche, fu l'Ab. Frugoni, di cui niun forse ha meglio posseduto il linguaggio poetico, e meglio saputo vestire poeticamente le cose più famigliari, e meglio accoppiare la varietà e fecondità dell'estro o delle immagini alla felicità e nobiltà delle espressioni.

Il *Guidi* nelle sue odi è pieno di fuoco. Molto ne ha pure il *Filicaia* il *Testi*, il *Menzini*. Il P. *Riva*, le cui rime van sotto il nome arcadico di *Rosmano Lapidejo* ha unito in se lo spirito di *Orazio e del Chiabrera*. I due *Zannotti*, il *Manfredi*, il *Gherini*, il *Lorenzini*, il *Rolli*, il *Zappi*, l'*Algarotti*, *Metastasio*, *Cassiani*, *Paradisi*. *Bonafede*, *Rezzonico*, *Villa*, *Parini*, *Pellegrini*, *Manara* e molti altri si sono anch'essi nella lirica nobilmente distinti nel secolo XVIII, per non parlar dei viventi che abbastanza son conosciuti.

Ma non vi ha forse lingua, siccome l'italiana, in cui i componimenti che si ascrivono al genere lirico, sien di tante maniere: e qualche cenno converrà farne partitamente.

In primo luogo vengono le odi e le canzoni, che pur distinguonsi in varie classi. Altre diconsi *petrarchesche*, perchè formate ad imitazione di quelle del Petrarca; e queste vogliono uno stile temperato, ma con pienezza di pensieri, e fini e delicati, o gravi e sentenziosi, secondo il soggetto, e un franco maneggio di tutte le proprietà, eleganze, e grazie della lingua.

Altre si dicono *chiabreresche*, perchè somiglianti all' eroiche del Chiabrera; e queste domandano vivacità, estro, sublimità, ma il tutto regolato dalla ragione, come si è detto delle odi del primo e secondo genere.

Altre si chiamano *anacreontiche*, perchè formate sullo stile di Anacreonte; e queste aver debbono tutta la grazia, dolcezza, eleganza, festività, delicatezza, che abbiamo detto appartenere alle odi del quarto genere.

Vengono in secondo luogo i *poemetti*, altri dei quali si tessono in ottava o sesta rima, altri in versi sciolti, ed altri con rime intrecciate ai versi sciolti liberamente, che da alcuni si chiaman *selve*. Lo stile dei poemetti per lo più tende all' eroico, siccome i loro soggetti. Ma vi ha puranche dei poemetti morali o filosofici; e questi vogliono uno stile più temperato, ma grave e sentenzioso, siccome le odi del terzo genere. In tutti però si esige una certa nobiltà e dignità: il verso sciolto principalmente, quanto è facile a comporsi, altrettanto diviene vile e spregevole, se non è sostenuto dalla grandezza dei pensieri e delle immagini, dalla sceltezza delle parole e delle frasi, dalla ben temperata armonia dei numeri, e da un' accorta concisione contraria alla soverchia verbosità di cui han peccato talvolta il *Chiabrera* e il *Frugoni*.

3. I *capitoli*, i quali o versano sopra ar-

gomenti lugubri e tetri; ed amano esser tessuti alla dantesca, vale a dire con uno stile robusto simile a quello del *Dante*, con qualche asprezza e sprezzatura nel verso, che a quello stile ben si accomoda, ma senza intrecciarvi, come si fa da taluno, le parole e frasi più strane adoperate una volta dal Dante, e riprovate poscia dall'uso: o si aggirano sopra argomenti flebili e lamentevoli, nel qual caso acquistano il nome di *elegie*; e vogliono uno stile dolcemente patetico, di che abbiamo alcuni buoni esempj nelle elegie del *Rolli*. Scrivonsi in terza rima anche dei poemetti o eroici, o morali e filosofici, o festivi ed ameni; e chieggono allora uno stile o sublime e immaginoso, o sentenzioso e grave, o piacevole e scherzoso, secondo il loro argomento. Scrivonsi pure dai molti in terza rima le egloghe, le satire, le epistole; ma delle prime abbiam detto nel capo precedente e delle altre dirèmo in quello che segue.

4. Gli *endecasillabi* alla latina, che or si usano sciolti, or divisi in terzetti, ove il secondo verso è un decasillabo sdrucciolo, e il primo e il terzo sono endecasillabi fra loro rimati, come in quello del *Frugoni*:

» E quali, o Felsina, per le tue valli
» Vaghi amoretti, ridenti Grazie
» Col piede intrecciano festosi balli? ec.

Questi, versando sempre sopra argomenti leggiadri e graziosi, domandano festività, grazia, dolcezza secondo lo stile catulliano, da cui son presi.

5° I *madrigali*, le *iscrizioni*, gli *epitaffi*, gli *epigrammi*, piccioli componimenti che non han verun merito, se un qualche pensier nuovo

e inaspettato, o leggiadro e piccante non dà loro un particolare risalto. Tale è il seguente del *Rolli*, che pure è il solo fra' suoi che possa addursi in esempio:

» Non posson mille e mille
» Poetiche parole
» Descriver l'altre belle;
» Ma per descriver Fille
» Ne bastano tre sole
» Ossa, rossetto, e pelle.

6° I *sonetti*, che sono i componimenti più famigliari agl' italiani poeti e insieme i più difficili a ben condursi. Unità di soggetto in primo luogo vi si richiede; e questo pure debb' esser tale che interessi vivamente o l'intelletto colla finezza e sublimità dei pensieri, o l'immaginazione colla novità e vivacità delle pitture, o il cuore colla delicatezza o colla forza degli affetti. Il tutto poi vuol essere distribuito in maniera fra i due quartetti o i due terzetti, che venga sempre crescendo gradatamente, e termini con qualche immagine o sentenza che colpisca la mente o il cuore del leggitore. Oltracciò ogni parte del sonetto vuol essere riempiuta dal soggetto medesimo, non da aggiunti oziosi o da inutili episodj. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile, o dissonanza di verso, o stentatura di rima. Tutto si vuol perfetto; un piccolo neo è talvolta bastante a difformarlo. In mezzo a tante difficoltà non è maraviglia, se gli eccellenti sian così pochi malgrado il numero infinito che tuttodì se ne forma, e se così pochi pur se ne contino presso gli stessi poeti di maggior nome. Nelle poesie scelte del *Petrarca* e del *Frugoni* io ho accennato quelli che sembrano i migliori; e parecchi altri assai pregevoli

di altri poeti s' incontran pure nelle rime scelte stampate dal Gobbi, e nelle rime oneste raccolte dal Mazzoleni.

Ci resterebbe a parlar delle quarte rime, delle sestine, delle ballate, degli enimmi o indovinelli, degli apologhi, e delle novelle. Ma le *sestine*, di cui parecchie s' incontrano nel *Petrarca*, sono componimenti di cattivo gusto e difficilissimi, che più non si usano; le *ballate* ridur si possono ai madrigali; le *quarte rime*, introdotte dal *Chiabrera*, sono anch' esse poco usitate, e come versano per lo più sopra argomenti morali, così, adoprandole, vogliono particolarmente uno stile grave e sentenzioso. Degli *enimmi* toccato abbiam quanto basta; parlando dell' allegoria: degli *apologhi* e delle novelle direm nel capo seguente.

CAPO IV.

Della poesia didattica.

La poesia didattica ha per oggetto particolare l' istruzione. Ella differisce da un trattato in prosa filosofico, o morale, o critico nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però ella ha varj vantaggi sopra le istruzioni in prosa: coi vezzi della versificazione e del linguaggio poetico ella rende l' istruzione più aggradevole; trattiene e impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodj, e cogli altri abbellimenti che vi frammischia; e fissa eziandio con opportune sentenze più profondamente nella memoria le cose più importanti.

In più maniere ella può praticarsi. Può trascegliere il poeta qualche soggetto istruttivo, e trattarlo regolarmente ed in forma; o senza in-

traprendere un' opera grande e regolare, può inveir solamente contro alcuni particolari vizj, o far qualche morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi, come fassi comunemente nelle satire, nelle epistole, negli apologhi, e nelle novelle.

Il più alto genere di poesia didattica è un regolare poema sopra qualche grave e utile argomento. Di tal natura sono fra i Greci i Lavori, e le Giornate di *Esiodo*, e il poema astronomico di *Arato*; fra i Latini i libri *de rerum natura* di Lucrezio, le Georgiche di *Virgilio*. L' Arte poetica di *Orazio*, a cui possono aggiungersi la Poetica e la Scacchcide del *Vida*, la Sifilide del *Fracastoro*, l' Antilucrezio di *Polignac*, la filosofia neutoniana di *Gtay*, gli Ecclissi di *Boscovich* ec., e fra gli Italiani la coltivazione dell'*Alemanni*, le Api del *Rucellai*, la Poetica del *Menzini*, la Riseide dello *Spolverini*, la coltivazione dei monti dell' Ab. *Lorenzi*, e alcuni altri.

In un *poema didattico* il metodo e l' ordine è essenzialissimo, non già sì stretto e formale come in un trattato prosaico, ma tale però che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d' istruzione. In questa parte vien censurata da molti la poetica di *Orazio*; ma il disordine che si scorge nelle comuni edizioni par che sia tutta da attribuirsi agli antichi copisti; giacchè colla sola trasposizione dei versi senza farvi alcun altro cangiamento si può ridurre a poema regolarissimo, siccome hau provato *Antonio Riccoboni*, *Davide Heinsio*, l' avvocato *Petrini*, ed io stesso ultimamente.

Non basta però che un poema didattico sia regolare e metodico. Siccome in esso l'istruzione è il fine proposto; così il suo merito fonda-

mentale consiste nei solidi pensieri, nei giusti principj, nelle chiare ed acconcie illustrazioni.

Oltre a ciò il poeta dee sapere avvivare le sue istruzioni col linguaggio poetico, e coll'introdurre quelle figure e quelle circostanze, nascondere l'aridità del soggetto, abbellirlo colle opportune pitture. Dee pur anco introdurre a quando a quando degli acconci episodj, i quali senza far dimenticare il soggetto primario, servano a sollevar l'animo, e dargli riposo dalla stanchezza, che suol produrre una continuata istruzione.

Di tutto questo il miglior modello son le Georgiche di *Virgilio*. Un ordine meraviglioso in lor si scorge; somma esattezza e aggiustatezza di precetti; uno stile sempre poetico; una particolare destrezza in nobilitare le cose ancor più triviali; vivacità di pitture acconciamente distribuite, e singolare sagacità nell'innestare i più nobili episodj, quali sono i prodigj che accompagnaron la morte di Cesare, le lodi dell'Italia, la felicità della vita campestre, la favola di Aristeo intrecciata con quella di Orfeo e di Euridice.

Le *satire* e le *epistole* domandano uno stile più andante e più famigliare che un solenne poema didattico. Imperocchè siccome i loro soggetti sono i costumi e i caratteri che occorrono nella vita ordinaria; così vogliono esser trattati colla facilità e libertà del conversare; e la *Musa pedestris* dei Latini è quella che dee regnare in simili componimenti.

La *satira* presso i Romani ebbe a principio una forma assai diversa da quella che dopo assunse. La sua origine è oscura, e sembra che fosse un avanzo dell'antica commedia scritta parte in verso e parte in prosa, e abbondante

in scurrilità. *Ennio*, e *Lucilio* corressero la sua rozzezza, e finalmente *Orazio* la ridusse a quella forma che presentemente ritiene. La correzion dei costumi è lo scopo che ella professa, e coerentemente a questo assume la libertà di censurar francamente i caratteri viziosi. Non dee però prender di mira particolari persone, e molto men nominarle; altrimenti in luogo di satira divien libello infamatorio.

In tre diverse maniere ella è stata trattata da tre gran satirici antichi, *Orazio*, *Giovenale*, e *Persio*. *Orazio* non ha molta elevazione di stile; ha dato alle sue satire il titolo di *sermoni;* e sembra non aver inteso di alzarsi più di una prosa numerica. La sua maniera è facile e graziosa, prende per oggetto delle sue satire piuttosto le follie e le debolezze degli uomini, che i loro vizi enormi; censura con viso ridente, e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l'urbanità di un cortigiano. *Giovenale* è più declamatore e più severo. Egli ha maggior fuoco, maggior elevazione che Orazio: ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più ardente e più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvagi. Egli al dir di Scaligero *ardet, instat, jugulat*; laddove Orazio *admissus, circum praecordia ludit*. *Persio* ha più somiglianza colla forza e col fuoco di *Giovenale*, che colla gentilezza di *Orazio*. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità; è scrittor robusto e vivace, ma spesso aspro ed oscuro.

Le *epistole* poetiche, quando si aggirano sopra soggetti morali o critici di rado s' innalzano sopra le satire. Comunemente han per oggetto le osservazioni su gli autori, o sui costumi e i

caratteri; e nel far queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato; ma far mostra di sfogare il suo capriccio su qualche oggetto particolare che gli abbia dato occasione di scrivere.

In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella di ORAZIO: *Quidquid praecipies, esto brevis.* Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari e satirici è riposta in una spiritosa concisione, la quale dà loro un' acutezza e vivacità, che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l' attenzione. Il merito loro dipende pure assaissimo da una felice rappresentazione de' caratteri, e dall' innesto opportuno di brevi storielle e di apologhi. Come tali componimenti non sono sostenuti dalle bellezze maggiori del linguaggio poetico, vogliono invece essere abbelliti da vivaci pitture; e in questo un certo brio, e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesia di rado ammettono, hanno pur luogo opportuno, e riescono piacevolissimi. *Orazio*, così nelle satire come nelle epistole di questa specie, è il miglior modello che possa proporsi.

Ma oltre ai soggetti morali e satirici, altri pure maneggiare si possono in forma di *epistola*; ed entrare vi ponno ancora le poesie amorose e le elegiache, come sono l' Eroidi di *Ovidio*, e le sue Epistole *de tristibus*, e *de Ponto*. Queste vogliono essere piene di sentimento; e come il lor merito consiste nell'esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto; così debbon prender quel tono di poesia che più a siffatta passione convenga.

In italiano le satire e le epistole da altri scrivonsi in terza rima, da altri in versi sciolti e sdruccioli, o piani. In terza rima sono le sa-

tire dell'*Ariosto*, del *Menzini*, di *Salvator Rosa*, del *Venini* ec., di cui il secondo si è accostato allo stile di *Giovenale*, gli altri a quello di *Orazio*. In verso sciolto sono i sermoni del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Paradisi*, e alcuni del *Venini*, e tutti interamente sullo stile di *Orazio*, in cui tanto più è da ammirarsi che sieno essi così felicemente riusciti, quanto è più difficile il sapere con verso privo del sostegno della rima tenersi continuamente rasente il suolo senza toccarlo. Molte epistole in verso sciolto abbiam pure del *Frugoni*, dell' *Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Pindemonte* e di altri; ma scritte con uno stile più sollevato. Finalmente in verso sciolto è l'ingegnosa satira del *Parini* sulla maniera con cui le persone del bel mondo passano le varie ore del giorno; ma lo stile vi è sempre nobile e sostenuto, qual convenivasi al carattere di *precettore di amabil rito*, che quegli fino dal bel principio ironicamente avea assunto.

Gli *apologhi* sono componimenti di vario metro con cui per mezzo d'immaginati esempj tratti dagli animali, od anche dalle cose inanimate, alle quali il poeta dà anima e senso cercasi di offerire agli uomini utili istruzioni sopra la loro condotta. Queste e le *parabole* specie di *novellette*, furono già molto in uso presso gli Orientali. Fra i Greci *Esopo* sopra degli altri vi si distinse. *Fedro* ed *Aviano* molte delle favole di *Esopo* recarono in versi latini e molte ne aggiunsero di proprie. Gl' Italiani poco vi si occuparono fino alla metà del passato secolo, dopo di cui varie ne scrisse *Basilio Grazioso*, il *Pignotti*, il De *Rossi*, il *Passeroni*, il *Bertola*, e ultimamente il *Perreco*.

Uno stil facile, ma puro, nitido, e accompagnato da opportune grazie vogliono questi componimenti; e soprattutto che la moralità contenga qualche avviso importante, che dalla favola naturalmente discenda.

Lo stesso è a dirsi delle *novelle* poetiche, delle quali però niuna abbiamo fra i Greci e i Latini, e poche fra gl' Italiani, che dir si possano morali, e non anzi corrompitrici del costume.

CAPO V.

Della poesia descrittiva.

Per poesia descrittiva non intendesi alcuna specie o forma particolare di componimento, giacchè pochi ne sono, massimamente di qualche lunghezza, che chiamare si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che descrivere, senza metter per base dell'opera sua qualche azione o narrazione, o qualche moral sentimento. La descrizione generalmente suol introdursi piuttosto come abbellimento, che come soggetto di un opera regolare. Ma benchè formi di rado una specie separata di componimenti, ella entra però in tutti i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica e in tutti ha un luogo considerevole; sicchè in un trattato dell'arte poetica merita a buon dritto che debba farsene particolar menzione.

Il ben descrivere è una delle primarie prove dell'immaginazione del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second'ordine. A uno scrittor dozzinale la natura sembra già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarvi nulla di nuovo, o di particolare;

i suoi concetti son tutti vaghi, e indeterminati, e le sue espressioni deboli e generali; ei ci dà più parole che idee, e l'oggetto per conseguenza da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sott'occhio, ne delinea le distintive sembianze, gli dà i colori della realtà e della vita, e lo colloca in tal luce che un pittore agevolmente potrebbe ritrarlo.

In una opportuna scelta di circostanze è posta principalmente la grand'arte della poetica descrizione.

In primo luogo non debbon queste esser volgari e comuni; ma per quanto si può, nuove ed originali, onde colpiscano la fantasia, e destino l'attenzione.

Debbon in secondo luogo esser tali che particolarizzano l'oggetto descritto, e lo marchino fortemente. Niuna descrizione che si ferma sul generale può mai esser buona; porocchè nulla si può mai con chiarezza immaginare in astratto, e tutte le idee distinte sempre versano sopra i particolari oggetti.

In terzo luogo tutte le circostanze debbon esser consentanee all'oggetto; vale a dire, se questo è grande, tutte debbon tendere a magnificarlo, se vago e piacevole, tutte ad abbellirlo; se orrido e mostruoso tutte a deformarlo: sicchè l'impressione per questo mezzo sopra alla fantasia divenga piena ed intera.

In quarto luogo finalmente le circostanze debbon essere espresse concisamente e con semplicità, massimamente allor che trattasi di oggetti grandi e solenni; imperocchè quando sono o troppo esagerate o troppo stemperate e prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che il poeta intende di fare.

E pur da notare che nel descrivere gli oggetti inanimati il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche esser vivente. Le scene immobili e morte languiscono immediatamente se il poeta non sa introdurvi la vita e l'azione, e destarvi il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore, che sia maestro nell'arte sua. È raro il veder dipinta una bella boschereccia, senza qualche oggetto animato che vi appartenga.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo (1).

La parte toccante di questi bei versi di *Virgilio* è appunto l'ultima che ci mette dinanzi la compiacenza che due amanti aver possono a questa scena campestre.

Oltreciò in una descrizione ogni cosa vuol essere particolarizzata per quanto è possibile, affin d'imprimere nella mente una più distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago risalta vie più alla fantasia, quando si specifica qualche colle o fiume, o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale. Così *Orazio* nell'Ode XXXI del libro 1.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates quid orat de patera novum
Fundens liquorem? Non opimas
Sardiniae segetes feracis,
Non aestuosa grata Calabriae
Armenta non aurum aut ebur Indicum,

---

(1) » Qui freschi sono cristallini fonti
» Qui molli prati, qui Licori, opaco
» Bosco, qui consumarmi al tuo bel foco
» Tutta l'etade ancor dolce mi fora. *Egl. X.*

Non rura quae Lyris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1).

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende eziandio dalla giusta scelta degli epiteti. Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. I loro epiteti sono per la più parte insignificanti o meri riempitivi, che invece di aggiungere cosa alcuna alla descrizione, l'ingombrano e la snervano. Tai sono i *liquidi* fonti, le *bianche* brine, la *fredda* neve, la *calda* estate, le *verdi* fronde, e simiglianti. Ogni epiteto o deve aggiugnere una nuova idea all'oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescerne, e rinforzarne il noto significato: e ve n'ha pur di quelli che bastano per se soli a compiere un'intera descrizione, e a dipingere con una sola parola alla fantasia tutta una scena, quali sono nell'ode XXII del libro 1 di *Orazio* quelle con cui egli caratterizza le Sirti, il Caucaso, e l'Idaspe:

Sive per Syrtes iter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabulosus
Lambit Hydaspes,

dove l'*aestuosas* ci dipinge le burrasche, cui van soggette le Sirti, l'*inhospitalem* gli impra-

(1) « Nel tempio dedicato al biondo Apolline
» Che chiede il Vate, e a che da sacra patera
» Novello vin diffonde?
» Della Sardegna fertile
» Non ei le messi implorerà feconde,
» Non i famosi armenti di Calabria,
» Non gli avorj o le gemme, o l'or dell'India,
» Nè meta ai miei desiri
» Le ville son che tacito
» Con onda cheta va mordendo il Liri.

ticabili deserti del Caucaso, e il *fabulosus* le favole cui ha dato luogo l'Idaspe.

Fra tutti i poeti niuno forse nell' arte del descrivere è giunto peranché ad eguagliare *Omero*, il quale con molta ragione fu detto :

» *Primo pittor delle memorie antiche.*

Quest'arte egli mostra per eccellenza in amendue i suoi poemi e singolarmente nell' Odissea', che è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure di Ulisse in questo poema sono dipinte per modo, che il leggitore, meglio che intendere un racconto di cose finte, crede vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutti i suoi accidenti così passo passo, che mai nol perde di vista. Abilissimo nelle descrizioni fu pur *Virgilio* ; ed oltre le molte e leggiadre che veggonsi nelle sue Georgiche, la pittura singolarmente della presa e dell'incendio di Troia nel libro II dell'Eneide, e quella dell'Inferno nel VI non possono esser più vive. Tra i poeti italiani vivissima è la pittura del conto Ugolino nel *Dante*; varie assai leggiadre se ne incontrano nei trionfi del *Petrarca ;* le descrizioni poi o di fatti, o di luoghi, o di avvenimenti, che ad ogni tratto si veggono nei poemi dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, del *Fortiguerri*, del *Tassoni*, del *Bracciolini*, e nei poemetti del *Frugoni*, dell' *Algarotti* , del *Bettinelli*, del *Roberti*, del *Parini* ec. offrono dei bellissimi quadri in gran numero.

CAPO VI.

Della poesia epica.

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte le opere poetiche, e insieme il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la qual diletti e interessi ogni leggitore, l'empirla di accidenti adattati, l'avvivarla con varietà di caratteri e di descrizioni; e in un'opera così lunga mantener quella proprietà di sentimenti, e quella elevazione di stile, che il carattere epico richiede, è indubitatamente il più alto sforzo del poetico genio; e quindi sì pochi in questa impresa felicemente son riusciti.

La natura dell'epopea consiste propriamente nella poetica esposizione di qualche illustre intrapresa; e il suo carattere dominante è l'ammirazione eccitata dalle eroiche azioni. È bastantemente distinta dalla storia sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni di cui si serve. È più placida della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga il patetico e il veemente, ciò non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogni altra specie di poesia una dignità grave, eguale sostenuta. Prende maggior estensione di tempo e di azione che la poesia drammatica, con che permette uno sviluppo di caratteri più compiuto: e laddove il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo dei sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente li spiega per mezzo delle azioni; sicchè le commozioni da esso prodotte son men violenti, ma più prolungate.

Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione. Ma per darne un'idea

più particolare, prenderemo a considerare il poema epico sotto a tre capi: primo, rispetto al soggetto, o all' azione; secondo, rispetto agli attori, o ai caratteri; terzo rispetto alla narrazione del poeta.

Articolo I.

Del soggetto, e dell' azione.

Il soggetto del poema epico deve avere tre proprietà: deve essere *uno*, deve essere *grande*, deve essere *interessante*.

I. L'azione o l'impresa che il poeta sceglie per suo soggetto dee essere *una*. L'importanza dell'unità per far sull' animo una piena e forte impressione è grandissima in ogni genere di componimento; ma nel poema epico principalmente. Imperocchè nel racconto di eroiche avventure, è facile il concepire che molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè sì fortemente impegnare la sua attenzione, come una favola che sia una e connessa dove i varj accidenti dipendano l'un dall'altro, e tutti cospirino all'adempimento di un medesimo fine.

Nei grandi poemi epici questa unità di azione bastantemente è palese. *Virgilio*, a cagion di esempio, ha scelto per suo soggetto lo stabilimento di Enea in Italia: e dal principio al fine questo soggetto ci è sempre in vista, e insieme ne lega tutte le parti con una piena connessione. L'unità dell' Odissea di *Omero* è della stessa natura, cioè il ritorno e ristabilimento di Ulisse nella sua patria. Il soggetto del *Tasso* è la liberazione di Gerusalemme dagli infedeli. Nell'Iliade il soggetto è l'ira di Achille colle conseguenze che produsse. È da confes-

saro però che l'unità e la connessione non è qui così sensibile all'immaginazione, come nell'Odissea e nell'Eneide; imperciocchè per varj libri Achille perduto nell' inazione è fuor di vista, e la fantasia non si ferma sopra altro oggetto, che sugli avvenimenti dei due eserciti che veggiam contendere in guerra. Nell' Orlando furioso, benchè vi abbia una specie di unità e connessione nel piano generale, sembra però che l'*Ariosto* siasi studiato di nasconderla nelle parti col passaggio continuo di luogo a luogo, e di una in altra azione, e colla frequente sospensione delle storie incominciate per intavolarne altre nuove.

Non è tuttavia da interpetrarsi l' unità di azione sì strettamente, che escluda qualunque episodio, o azione subordinata. Per *episodio*, sembra che *Aristotele* abbia inteso un' espansione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo certe azioni incidenti, connesse bensì coll' azion principale, ma non così essenziali alla medesima, che il soggetto primario del poema venisse a soffrirne, qualora si fossero tralasciate. Di tal natura è la visita e la conferenza di Ettore con Andromaca nell'Iliade, la storia di Caco, e di Niso ed Eurialo nell'Eneide, le avventure di Tancredi con Clorinda ed Erminia nella Gerusalemme liberata.

Le regole circa agli episodj sono le seguenti: primo debbon essere introdotti naturalmente, aver sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori attinenti al medesimo, non mere appendici ad esso appiccate. Contrario a questa regola, e perciò difettoso, è nel secondo libro della Gerusalemme il lungo episodio di Olindo e Sofronia, dei quali nel re-

sto del poema più non si parla. La passione di Didone nell'Eneide, e le arti di Armida nella Gerusalemme non si possono propriamente chiamare episodj, perchè formano una considerevole porzione del nodo dei poemi medesimi.

Secondo. Gli episodj debbono presentare soggetti di diverso genere da quei che precedon e che seguono nel corso dell'opera. Imperciocchè appunto in grazia della varietà gli episodj sono introdotti. In un'opera così lunga qual'è un poema epico, servon a diversificare il soggetto, e a sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo ai combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuori di luogo; laddove la visita di Ettore ad Andromaca nell'Iliade, e l'intertenimento di Erminia col pastore nel settimo libro della Gerusalemme, ci forniscono un ben inteso e piacevol ritiro dal campo e dalle battaglie.

Terzo finalmente siccome l'episodio è introdotto per un abbellimento: così debb'essere lavorato con una finta eleganza: è di fatto nei pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte.

L'unità poi dell'epica azione, oltre alle cose dette, necessariamente richiede che questa sia intera e compiuta, vale a dire, come si esprime *Aristotele*, che ella abbia un principio, un mezzo ed un fine. L'autore, o riferendo il tutto in persona propria, come fa *Omero* nell'Iliade, il *Tasso* nella Gerusalemme, l'*Ariosto* nell'Orlando furioso; o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch'è accaduto innanzi all'aprimento del poema come lo stesso *Omero* nell'Odissea, e *Virgilio* nell'Eneide; dee sempre cercare di dar una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo

oggetto non dee mai lasciare digiuna la nostra curiosità sopra verun articolo, dee recarci precisamente al componimento del suo assunto, e quivi conchiudere.

Circa alla durata dell'epica azione niun preciso limite può accertarsi. Nell'Iliade secondo *Bossu*, l'azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L'azione dell'Odissea compiuta dalla distruzione di Troja alla pace di Itaca si estende ad otto anni e mezzo, ma cominciando dalla prima comparsa dell'Eroe, cioè dalla partenza di Ulisse dall'Isola di Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni. Similmente l'Eneide calcolata dall'incendio di Troja fino alla morte di Turno inchiude circa sei anni; ma principiando dalla tempesta che gittò Enea sulle coste dell'Africa, si valuta tutt'al più ad un anno e qualche mese.

II. La seconda proprietà dell'azione epica è che sia *grande*, vale a dire che abbia sufficiente splendore e importanza, sì per fissare la nostra attenzione sì per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce ch'ei non sia di una data troppo moderna nè cada in un'epoca troppo conosciuta. Quest'avvertenza non hanno avuto *Lucano* e *Voltaire* nella scelta dei loro soggetti, e perciò tanto meno lodevolmente nei lor poemi sono riusciti

L'antichità è favorevole a quelle alte e auguste idee, che l'epica poesia dee risvegliare; tende a ingrandire nella nostra immaginazione così le persone, come gli avvenimenti; e, quel che più monta, fornisce al poeta la libertà di adornare il suo soggetto per mezzo della finzione.

Laddove tosto che viene entro i cancelli di una storia reale e autentica, questa libertà è im-

brigliata. Il poeta allora o dee restringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto *Lucano*, a rischio di rendere la sua storia digiuna; o se n'esce, come ha fatto *Voltaire* nell'Euriade, ne segue questo svantaggio che negli avvenimenti ben noti, le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente.

Nell'epopea, dove l'eroismo è la base dell'opera, e dove lo scopo che si ha di mira è di eccitare la maraviglia, le storie antiche e tradizionali sicuramente sono le più opportune. Quì l'autore può scegliere nomi, e caratteri, o avvenimenti per fabbricarvi il suo poema, bastando che non sieno essi del tutto ignoti, mentre gli lasciano, per la distanza del tempo e la lontananza della scena, una piena libertà all'invenzione e alla finzione.

III. La terza proprietà richiesta nel poema epico e che sia *interessante*. Molto importa a questo proposito il saper prender un soggetto che abbia relazione intima colla propria nazione, siccome han fatto *Omero* e *Virgilio*. Ma ciò che rende interessante un poema epico a qualunque leggitore di qualsivoglia nazione è la sagace condotta dell'autore nel maneggio del suo soggetto. Ei dee formarne la traccia in maniera che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non deve abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie; ma dee procurare di toccarci il cuore. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destano sentimenti di amore, di amicizia, di benevolenza, di umanità egli è tanto più interessante; e questi formano sempre i tratti dell'opera più graditi.

Tali sono nell'*Iliade* la visita di Ettore ad Andromaca, il dolore di Achille per la morte di Patroclo, quello di Andromaca, di Ecuba e di Priamo per la morte di Ettore, l'andata di Priamo ad Achille per ricuperare il corpo del figlio; e nell' *Odissea*, quasi tutte le avventure di Ulisse, il dolor di Penelope per l'assenza di lui e la partenza di Telemaco, i riconoscimenti che fanno di Ulisse in diverso modo e diverso tempo Telemaco, la nutrice, i due pastori, Penelope, e Laerte.

Tali nell' *Eneide* l'incendio di Troja, la morte di Priamo, la pietà di Enea verso Anchise, e il suo dolor per la perdita di Creusa, l'amore e la disperazion di Didone, la morte di Eurialo, cui l'amico Niso indarno tenta salvare, e il pianto della madre di quello, la morte di Lauso, il pianto di Evandro sul corpo di Pallante.

Tali nella *Gerusalemme liberata* l'avventura di Olindo e Sofronia cui tanto spiace di veder poscia dal poeta affatto dimenticati, il dolor di Tancredi per la morte di Clorinda, guasto però dai lambiccati concetti del suo lamento sopra la tomba di lei, l'incontro di Erminia col pastore, la disperazione di Armida, troppo anch'essa però concettosa.

Tali finalmente nell' *Orlando furioso* le avventure di Olimpia e di Doralice, il dolore di Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e soprattutto la storia di Ruggiero preso dai Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combatter per questo contro la sua Bradamante ec.

Quello poi che a render interessante il poema contribuisce sopra di ogni altra cosa, è il saper dipingere gli eroi principali in maniera,

che fortemente impegnino a favor loro il leggitore, e gli facciano prendere viva parte agli ostacoli, alle traversie, ai pericoli ch' essi incontrano.

Questi pericoli od ostacoli formano quel che si chiama il *nodo* del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta epico. Deve egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà che sembrino minacciare infausto successo all'impresa dei personaggi che ci stanno a cuore; dee far crescere e moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuti in uno stato di sospensione e agitazione apra con una acconcia catena di accidenti, e in maniera probabile e naturale, la strada allo scioglimento del nodo.

La più comune opinione dei critici è che il poema epico debba terminare prosperamente; perciocchè un fine sciagurato deprime l'anima e troppo sarebbe, se dopo le difficoltà e i disastri che comunemente abbondano nel poema medesimo, l'autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Quindi non sono da imitare *Lucano* e *Milton*, che hanno conchiuso i loro poemi, l'uno colla distruzione della romana repubblica, l'altro coll'espulsione dei primi padri dal Paradiso.

Articolo II.

Dei caratteri.

Siccome è dovere del poeta epico il tessere una favola probabile e interessante fondata sulla natura; così dee studiare di dare a tutti i suoi personaggi caratteri proprii e ben sostenuti, i quali coll'andamento dell'umana natura convenevolmente si accordino.

Non è però necessario che ogni attore sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi trovar vi possono luogo opportuno: i principali attori sono quelli che debbono sempre tendere a destar l'amore e l'ammirazione piuttosto che l'odio ed il disprezzo.

Qualunque poi sia il carattere che il poeta dà a ciascuno dei suoi attori, dee procurar di serbarlo sempre uniforme e coerente a se medesimo. Ogni cosa ch'ei fa o dice debb' essere a lui adattata, e servire a discernere l'un personaggio dall'altro.

I caratteri poetici posson distinguersi in due classi, generali e particolari. I caratteri generali son quelli di saggio, valente, virtuoso, senza ulteriore specificazione; i particolari esprimono quella specie di saviezza, o valore o virtù in cui ciascuno è più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall'altro, che marcano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini, secondo che son combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove principalmente l'ingegno di se fa mostra.

In questa parte *Omero* si è segnalato sopra degli altri.

Nell' *Iliade* Achille, Agamennone, Menelao, Nestore, Ulisse, Ajace, Diomede, Stenelo, Antiloco, Patroclo, ec. dalla parte dei Greci; Ettore, Sarpedonte, Enea, Paride, Priamo, Antenore, Ecuba, Andromaca, Elena, dalla parte dei Trojani, han caratteri tutti distinti, e tutti sempre ben sostenuti, al che non meno delle azioni, contribuiscono i frequenti discorsi con cui ciascuno scopre vie più chiaramente le interne disposizioni dell'animo suo.

Nell'*Odissea* par che egli siasi studiato di porre in vista tutti i diversi caratteri che si scoprono negli uomini. L'inumana fierezza dei Ciclopi e dei Lestrigoni; le insidiose lusinghe dei Lotofagi; l'oziosa mollezza dei Feaci; la voracità ed insolenza dei Proci ; la modesta virtù e il coraggio del giovane Telemaco ; la disinvolta e amorevole cortesia del giovane Pisistrato; la senile gravità e saviezza di Nestore ; la gratitudine di Menelao verso di Ulisse; la sagacità, la prudenza, la fortezza nei mali, e il valore di questo eroe principal del poema; la munificenza di Alcindo; il grazioso e rispettoso contegno del figliuol suo Laodamante, opposto all'orgogliosa e impertinente leggerezza di Eurialo; la fedele amorevolezza dei pastori Eumeo e Filenzio, e fino del vecchio cane Argo, opposta alla slealtà dell'insolente Melanto ; la obietta tracotanza del pitocco Iro; l'abbattuta decrepitezza di Laerte ; lo sregolato amor paterno di Eupite; la tenerezza materna, la fedeltà conjugale e la prudente diffidenza di Penelope; il costante ravvedimento di Elena ; il cuor benefico di Nausicaua unito al più modesto e savio contegno, l'eminente virtù di Arete; l'ingenua amorosa cordialità della nutrice Euriclea, l'amor passionato di Calipso , la malizia di Circe ; il canto traditore delle Sirene; la sregolatezza delle sedotte ancelle di Penelope ec. tutto è rappresentato colle più naturali, più vive, e più evidenti pitture.

Virgilio nei caratteri non è egualmente felice. Pochi ne sono da lui tratteggiati e lumeggiati a dovere. Fra i Trojani eccetto Enea niuno ha distinto carattere, e il suo fido Acate è di tutti il personaggio più insignificante. Lo stesso Enea annunziato a principio come il più pio, più

giusto, più virtuoso nel congedarsi da Didone mostra una scortese e ributtante durezza. Oltrecciò nella guerra coi Latini, come ha osservato meritamente *Voltaire*, il leggitore è tentato a prender piuttosto le parti di Turno contro di Enea che viceversa. Turno principe giovane, valoroso, innammorato di Lavinia e a lei congiunto di sangue, viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l'ha mai veduta, nè la vede in tutto il poema, e che fondando sopra oracoli e vaticinii le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il paese sossopra, uccide l'amante di Lavinia, e cagiona la morte della madre di lei. Siffatta condotta non è certamente la più opportuna per renderci favorevoli all'eroe del poema; e il difetto sarebbesi facilmente emendato se il poeta avesse fatto che Enea in luogo di affligger Lavinia e funestarne tutta la casa, l'avesse liberata da qualche rivale, odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Il carattere di Didone è il più bel sostenuto che sia in tutta l'Eneide. L'ardor della sua passione, l'impeto del suo sdegno, e la violenza dei suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata di ogni altra che Virgilio abbia delineato.

Nondimeno anche l'astuzia di Simone, la crudel ferocia di Pirro, la sconsigliatezza delle donne trojane nell'incendio delle navi, e la successiva lor timidezza e incostanza, l'amicizia di Niso, l'imprudenza di Eurialo, il muliebre dolore della madre di lui, diverso dal

dolor virile del padre di Pallante, e dal dolor disperato di Mezenzio padre di Lauso, il virtuoso carattere di questo giovane, il feroce carattere di Mezenzio son ben dipinti.

Il *Tasso* nei caratteri è riuscito meglio assai di Virgilio, Goffredo condottier dell'impresa è prudente, moderato, intrepido; Tancredi è acceso di amore per Clorinda, ma insieme magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante; Rinaldo è giovane fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti di Armida, ma in fondo è pieno di zelo, di onore e di eroismo. Il coraggio di Solimano nelle maggiori traversie è sempre imperterrito. La tenera Erminia, l'artificiosa e violenta Armida, la virile Clorinda son tutte figure egregiamente dipinte ed animate.

Minore diversità di caratteri forse scorgesi nell'*Ariosto*: La bravura più o men grande sembra il carattere universale di tutti; se non che questa nei Saraceni è per lo più accompagnata dalla ferocia, e talora dalla frode, nei Cristiani da sentimenti più nobili e generosi. I caratteri più distinti presso di lui sono l'amor costante di Bradamante e Ruggiero, e l'amor tenero d'Isabella per Zerbino, di Fiordiligi per Brandimarte.

In ogni poema epico suol esservi un personaggio distinto sopra degli altri che costituisce l'eroe della favola. Il carattere di questo deb-b'essere più eminente, e come quello che dee maggiormente eccitar l'ammirazione e l'amore, nulla aver deve di spregevole ed odioso. Tale è Ulisse nell'Odissea, Goffredo nella Gerusalemme. Fingal nel poema di *Ossian*. Achille nell'Iliade si rende alquanto odioso per l'ostinata ira e l'eccessiva ferocia, benchè questi difetti dal-

l'altezza dell' animo, dalla forza dell'amicizia dalla generosità siano compensati almeno in parte. Il carattere di Enea presso Virgilio meglio soddisferebbe, se privo fosse dei difetti poc'anzi accennati. Nell'*Ariosto* non si sa bene qual sia l'eroe del poema. Se questi è Orlando come il titolo sembra indicare, o come pur mostra la stravagante forza che gli è attribuita, e il fine da lui posto alla guerra colla ferita di Sobrino, e la morte di Agramante e Gradasso, troppo certamente sconviene che l'eroe veggasi, per la più parte del poema divenuto oggetto di compassione, di riso per la più strana e furiosa pazzia. Nè meno a rimproverarsi è nel Paradiso perduto di Milton che quegli che fa più comparsa, che più agisce, che più felicemente riesce nella sua intrapresa, sia Satanasso, talchè egli sembra l'eroe di quel poema.

Oltre gli umani attori, non picciol luogo nell' epica poesia occupano solidamente attori di un altro genere, vale a dire gli Dei e gli esseri soprannaturali. Questa che chiamasi *macchina* del poema, da alcuni si reputa essenziale fondandosi eglino principalmente sull'esempio di Omero e di Virgilio; da altri vorrebbesi esclusa, come incompatibile con quella probabilità e apparenza di realità, che essi credono dover regnare in questo genere di scritti.

Ma benchè forse non sia impossibile il formare un poema epico interessante, senza introdurvi alcun essere soprannaturale, egli è certo però che nell'epica poesia, dove la maraviglia e le grandi idee più che altrove debbono dominare, il portentoso e soprannaturale fornisce al poeta un grande vantaggio. Esso l' abilita ad ingrandire il suo argomento per mezzo di quegli oggetti augusti, che la religione v'introduce,

e gli permette di estendere e variare il suo disegno, comprendendo in esso il cielo, la terra, l'inferno, gli uomini, e gli esseri invisibili, e tutta l'ampiezza dell'universo.

Al tempo stesso però nell'uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in sua balia l'inventare qualunque sistema di cose soprannaturali e portentose. Debbon queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza, onde acquistare quel grado di probabilità che troppo è necessario.

Omero è accusato non a torto di aver in più luoghi dell'Iliade degradati soverchiamente gli Dei, spezialmente nelle conjugali risse fra Giove e Giunone, e nelle indecenti contese fra gli Dei inferiori, secondo che prendono nei due eserciti guerreggianti diverso partito; sebbene a sua escusazione, almeno in parte giovar può il ricordare che secondo le favole di quei tempi gli Dei erano di poco superiori all'umana condizione e soggetti alle stesse passioni degli uomini.

Virgilio ha rappresentato anch'esso gli Dei soggetti alle passioni umane; ma gli ha figurati con maggior dignità e decenza.

Il *Tasso* ha sostituito acconciamente gli esseri soprannaturali secondo la cristiana religione, e vi ha aggiunto i portenti della magia ai quali allora prestavasi tuttavia credenza. Ma il Romito, che per una caverna conduce al centro della terra i messaggieri spediti in traccia di Rinaldo, e il portentoso viaggio che essi fanno all'Isole fortunate portano il maraviglioso alla stravaganza.

Più stravaganti sono gli effetti della magia nel Morgante del *Pulci*, nell'Orlando innamorato del *Bojardo* e del *Berni*, nell'Orlando furioso dell'*Ariosto*, nell'Amadigi di *Bernardo Tasso*, nel Ricciardetto del *Fortiguerri*,

e simili; nè lasciano di urtar bene spesso spiacevolmente la fantasia, quantunque in cosiffatti poemi romanzeschi le stravaganze si credessero più tollerabili.

Un singolare contrasto nella Lusiade di *Camoens*, poeta portoghese, fa la mescolanza che egli introduce della cristiana religione colla pagana mitologia, unendo insieme Cristo e la B. Vergine con Giove, Venere e Bacco.

La peggior macchina però è quella dove introduconsi i personaggi allegorici come attori reali. Questi possono qualche volta aver luogo delle descrizioni, ove servono di abbellimento; ma non si dee permettere mai che abbiano una parte all'azione del poema. Imperciocchè essendo aperte e dichiarate finzioni, essendo meri nomi d'idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un'esistenza personale, se mescolati si veggono cogli umani attori, formano un'intollerabile confusione di ombre e realità, e tutta la consistenza dell'azione è affatto distrutta. Perciò assai più da lodare è *Virgilio*, il quale per mettere la discordia fra i Latini e i Trojani fa uscir Aletto dall'Inferno, che l'*Ariosto* il quale fa scendere S. Michele a cercar la Discordia medesima; e *Voltaire* che, oltre alla Discordia, fra i personaggi misti agli umani attori introduce nell'Enriade l'Astuzia, e l'Amore, e dà loro non piccola parte nell'intreccio di tutto il poema.

Articolo III.

Della narrazione.

Nella narrazione non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno dei suoi perso-

maggi a narrare una parte dell' azione che sia accaduta innanzi al cominciar del poema. Dove il soggetto è di grande estensione, e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell' Odissea e nell' Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il soggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell' Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può senza svantaggio attenersi al primo.

Nella proposizione del soggetto, nell' invocazione della Musa, e nelle altre cerimonie d' introduzione il poeta può similmente variare a piacer suo. È da avvertire soltanto che il soggetto dell' opera sia proposto con chiarezza, e senza pompa affettata e sconvenevole; imperocchè secondo la nota regola di *Orazio*, l' introduzione non dee mai salire tropp' alto, nè troppo promettere, perchè l' autore non manchi poi all' eccitata aspettazione.

Quel che più importa nel tenore della narrazione si è che sia chiara, animata, e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorta di composizione richiede più forza, dignità e calore, che il poema epico. Quì è dove noi cerchiamo tutto quel che vi ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti, di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde sebbene il disegno dell' autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta; pure s' egli è debole o freddo nello stile, privo di scene che colpiscano, e mancanti di colori poetici, non può aver buon successo.

Gli ornamenti che ammette l' epica poesia, voglion però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di sconcio, o lubrico, o lezioso, o affettato vi debbe aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad essere o grandi, o tene-

ri, o graziosi. Le descrizioni di oggetti disgustosi, o vili, o ributtanti debbon fuggirsi quanto è possibile.

Perciò nell' Iliade i bassi modi e grossolani con cui Achille ingiuria Agamennone, Giove sgrida Giunone, Ulisse minaccia Tersite; nell' Eneide la favola delle Arpie; nel Tasso alcune descrizioni più libere del convenevole; nell' Ariosto le descrizioni oscene, e le buffonesche stravaganze delle pazzie di Orlando, a ragione dagli uomini di giudizio e di gusto vengono rimproverate.

Articolo IV.

Dei principali poeti epici.

Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini Lodovico Ariosto e Torquato Tasso fra gl'Italiani son quelli finora che nell' epica poesia su tutti gli altri han riportata la palma.

Omero primo autore dell' Epopea, ha pur il merito straordinario di aver condotto a fine due lunghi poemi, l'Illiade e l'Odissea, di diverso genere, amendue, e, che, amendue nel loro genere hanno formato la maraviglia di tutte le età e di tutte le colte nazioni.

Virgilio è stato dalla morte prevenuto dal poter condurre all' ultima perfezione la sua Eneide; ma quale ci è rimasta è tuttavia fornita di grandi e singolari bellezze.

V' ebbe anzi chi pretese anteporre Virgilio allo stesso Omero. Ma volendo paragonare il merito di questi due grandi poeti, quello che può dirsi di più ragionevole si è che *Omero*, siccome fu originale nell' arte sua, così ha, più di quelli che son venuti in appresso, le bellezze e i difetti che incontrare si debbono in un autore originale, vale a dire più ardimento,

più natura, più facilità, più forza, più sublimità; ma altresì più irregolarità e più negligenze. *Virgilio* ha sempre tenuto d'occhio Omero, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato, siccome nella tempesta del libro 1. dell'Eneide presa dal 5. dell'Odissea, e in quasi tutte le similitudini. La preminenza dell'invenzione dee pertanto fuor di ogni dubbio ad Omero attribuirsi. La preminenza nel giudizio, benchè da molti voglia concedersi a Virgilio, nondimeno è tuttavia in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana. L'immaginazione di Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consiste nel saper riscaldare la fantasia, del secondo nel saper toccare il cuore. Lo stile di Omero è più semplice e più animato, quel di Virgilio più elegante e più uniformemente sostenuto. Il primo ha in molte occasioni una sublimità a cui l'altro non giugne mai; ma questi in ricambio mai non decade dall'epica dignità, il che di Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dall'ammirazione dovuta ad ambedue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti di Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell'età in cui vivea; e quanto ai passi deboli dell'Eneide vuolsi aver rimembranza, che l'opera per l'immatura morte dell'autore è rimasta imperfetta.

Egual contesa è nata in Italia sul merito comparativo dell'*Ariosto* e del *Tasso*; ma il paragone tra questi due poeti è più difficile a farsi, essendo l'uno autore di un poema romanzesco, e quindi più libero e fantastico; l'altro di un poema epico regolare, e perciò più legato e circoscritto.

Quel che può dirsi però è che il primo ha cercato di accostarsi più ad Omero: il secondo più a Virgilio. L'immaginazione dell'Ariosto è assai più feconda, ma men regolata; quella del Tasso men copiosa, ma più corretta. Lo stile dell'Ariosto è più semplice, ma ineguale; quello del Tasso più sostenuto e più uniforme, ma talvolta monotono, e tal'altra affettato. Nelle descrizioni grande vivacità e grand'arte mostrano amendue; ma nell'Ariosto come maggiore è la copia, così anche più da ammirarsi è la moltiplice varietà. Del resto per prendere una conveniente idea di amendue, valga quel che ne dice il *Frugoni* nella sua epistola al Sig. Placido Bordoni.

» Ecco quei duo, che per dissimil calle
» Tenner cammino, e per diverso pregio
» Colsero entrambi, e su la nobil cima
» Si diviser l'ausonio epico lauro,
» Il divin Ludovico, il gran Torquato.
» Simile il primo a gran città, che mostra
» Con armonia discorde uniti e sparsi
» Là templi, e là teatri, e quì negletti
» Lari plebei, quì poveri abituri,
» Là vasti fori, e spaziose piazze,
» E quì vicoli angusti; onde risulta
» Un tutto poi, che nelle opposte parti
» Ben contrasta, e cospira, e vario e grande.
» E ricco e bello, ed ammirando appare:
» Simile l'altro a regal tetto altero,
» Dove tutto grandeggia, o l'atrio miri
» Star su cento colonne, o in doppio ramo
» Sorger superbe le marmoree scale,
» O l'ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
» L'auguste stanze di cristalli, e d'oro
» Folgoreggiando, e raddoppiando il giorno
» Formare un tutto, che grandezza spiri
» Ovunque l'occhio ammirator si volga.

Oltre all'Iliade e all'Odissea di Omero, un altro poema ci è rimasto dei Greci, che è quello di *Apollonio Rodio* sulla spedizione degli Argonauti in Colco, del quale parecchi versi furono pure imitati o tradotti da Ovidio e da Virgilio, come scorgesi nelle note di Valentino Romano, impresse colla versione da lui fatta di Apollonio.

Anche i Latini dopo l'Eneide di Virgilio ebbero la Farsaglia di *Lucano*, la Tebaide di *Stazio*, la guerra punica di *Silio Italico*, l'Argonautica di *Valerio Flacco*, ed i poemi di *Claudiano*.

Ma *Lucano* sebbene abbondi di filosofici sentimenti, ed abbia spesso gran forza nelle sue espressioni, più spesso però tende al gonfio e al concettoso, e mal consigliato è stato poi nella scelta del suo soggetto, come abbiamo di già accennato, appigliandosi ad una storia allor troppo recente, e troppo per se disgustosa, siccome è quella degli orrori di una guerra civile.

Peggior argomento al suo poema ha scelto *Stazio*, descrivendo l'odio scellerato dei due fratelli Eteocle e Polinice, che finì colla strage reciproca di amendue: e il suo stile, se mostra dappertutto una fervida immaginazione, fa vedere altresì che questa non era punto regolata dal buon giudizio, correndo sempre all'esagerato ed al tronfio assai più di Lucano.

Silio Italico fu grande ammirator di Virgilio, e ne imitò in qualche tratto non infelicemente lo stile. « Certo per la purità della » lingua ei supera, dice l'Abate Quadrio, per » lo meno i poeti di tutti i suoi tempi. » Ma egli pure fu come Lucano, più storico che poeta.

Valerio Flacco scrisse otto libri dell'Argonautica; ma una morte immatura ne impedì il

compimento, e questa forse è la cagion principale dei difetti, di cui i critici con ragione accusan quest'opera, e dello stil debole o freddo, col quale è scritta generalmente.

Anche i poemi di *Claudiano* sono in gran parte mutilati e imperfetti. Non può negarsi che egli abbia del fuoco; ma questo è prodotto da un ardor giovanile non moderato o corretto dalla maturità del giudizio. Claudiano non ha la robustezza dei pensieri filosofici di Lucano; e al tempo stesso nella gonfiezza dello stile e nella stucchevole uniformità del numero, o gli è uguale, o lo supera.

Fra gl'Italiani all'incontro dopo i poemi dell' Ariosto e del Tasso, molto pregiati per la bellezza del loro stile con l'Amadigi di *Bernardo Tasso*, e l'Orlando innammorato del *Berni*, che ha rifatto quel del *Bojardo*; ma il primo è più scarso d'invenzione, il secondo non sa dimenticarsi della propensione che avea al burlesco, per cui si è fatto in Italia autore di un nuovo genere di poesia, che di lui ha preso il titolo di *berniesca*. In quella guisa poi che *l'Ariosto* ha continuato il poema del Bojardo nell'Orlando furioso, così il *Fortiguerri*, quello dell'Ariosto nel Ricciardetto, e feracissima invenzione ha dimostrato egli pure, ma le stravaganze vi sono ancor maggiormente esagerate, e lo stil più negletto. Il Morgante del *Pulci*, più antico di tutti questi, è ancora più incolto: egli ha però varii tratti dello stile famigliare e piacevole, che non sarebbero indegni del Berni. L'Italia liberata del *Trissino* è poema regolare e di stile colto, ma freddo. Sono all'opposto da ricordarsi con molto onore la Croce riacquistata del *Bracciolini*, ed il Conquisto di Granata del *Graziani*. Il poema della

Croce racquistata occupa, al dir del Quadrio, uno de' primi luoghi tra gli eroici. E quanto al Conquisto di Granata, lo stesso Quadrio, dopo avere osservato che pecca nello stile, il quale è lirico, soggiugne: « occupa però il secondo » luogo fra i poemi del diciassettesimo secolo».

Mentre l'Italia ha prodotto tutti questi poemi, la Spagna non vanta che l'Araucana di *Alonso d' Ercilla*; il Portogallo la Lusiade di *Camoens*; l'Inghilterra il Paradiso perduto di *Milton*; la Francia l'Enriade di *Voltaire* e il Telemaco di *Fènèlon*, se poema può chiamarsi una storia poetica bensì, ma in prosa; e la Germania il Messia di *Klopstock* e la morte di Abele di *Gessner*.

L'Araucana di *Alonzo d' Ercilla* è il racconto di una particolare spedizione dell'autore, e benchè abbia alcuni tratti d'immaginazione felice, appena merita il nome di poema epico.

La Lusiade di *Camoens* ha per soggetto la spedizione di Vasco Gama alle Indie Orientali pel Capo di buona speranza. Oltre a molta coltura di stile scopresi in questo poema una ferace e ardita fantasia, ma poco regolata, come appare singolarmente dal già accennato miscuglio di cristiana teologia e mitologia pagana. I tratti più felici sono l'apparizione dell'Indo e del Gange ad Emanuele re di Portogallo in sogno, la tenera descrizione della morte di Ines de Castro; e la spaventosa comparsa del gigante Adamastor al Capo di buona speranza per minacciar Vasco Gama, che osasse violare quei mari peranche intatti.

Nel Paradiso perduto di *Milton* si ammira gran forza d'immaginazione e grande sublimità, spezialmente ne' primi libri; ma oltre al difetto già ricordato di dare a Satanasso la parte

più attiva, il tener per lo più occupato il leggitore in un mondo invisibile fa che il poema riesca meno interessante: e *Blair*, nell' atto che giustamente esalta i molti pregi di Milton, confessa però che egli « è poco uniforme e cor-
» retto, troppo frequentemente teologo e meta-
» fisico, qualche volta aspro nel suo linguag-
» gio, spesso tecnico nelle parole, e affettato
» ostentatore della sua dottrina ».

L' Enriade di *Voltaire* ha il difetto della Farsaglia di Lucano, di aggirarsi sopra argomento di data troppo recente, e troppo disgustoso, come è una guerra civile, aggiugne pur quello di alterare la storia, fingendo un viaggio di Enrico IV in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la Regina Elisabetta, quando ognun sa che nè questo nè quella egli ha mai veduto. Viziosa, come abbiamo già detto, è pure la parte ch' ei dà nel poema alla Discordia, all' Astuzia, all'Amore, mescendo questi esseri astratti agli umani attori. Il tenore però dei sentimenti che dominano nel poema è alto e nobile; e lo spirito di umanità regna generalmente in tutta l' opera. Quando allo stile, si scopre in varii luoghi molta arditezza di concetti, e molta vivacità e felicità di espressioni; ma in altri una debolezza e bassezza affatto prosaica. Il più bel passo è il prospetto del mondo invisibile che S. Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto.

Fenèlon nel suo Telemaco è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee degli antichi poeti, e particolarmente nell' antica mitologia, che conserva presso di lui maggior dignità, che presso verun altro. Le sue descrizioni son ricche e belle, spezialmente quelle delle scene più placide e soavi, come sono gli

accidenti della vita pastorale, i piaceri della virtù, un paese che fiorisce nella pace. Le parti dell'opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Telemaco racconta le sue avventure a Calipso. Nella discesa di Telemaco all'inferno l'autore sembra aver superato Omero stesso e Virgilio, massime nel conto che ei rende della felicità dei giusti. Ma nel progresso, spezialmente negli ultimi libri, ei diventa nojoso e languido; e nelle guerriere imprese che tenta manca assai di vigore. Per escludere poi quest'opera dalla classe dei poemi epici la principal obbiezione, oltre alla mancanza del metro, viene dalle minute particolarità della politica, in cui l'autore entra in alcuni luoghi e dalle istruzioni di Mentore, che ricorrono troppo spesso e troppo nel comun tono di un trattato morale. Perciocchè sebben queste assai convenissero al disegno dell'autore, che era di formar la mente ed il cuore di un giovin principe tuttavia non sembrano adattate alla natura dell'epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, dei sentimenti, piuttosto che delle espresse e formali istruzioni.

L'estremo sforzo dello spirito umano è chiamato dall'Ab. *Arnaud* il Messia di *Klopstok*, ma a pochi è dato il poter ben gustarlo. « Oltrecchè egli (dice nella prefazione il suo » traduttore *Giacomo Zigno*) dispiega nei » suoi versi la più cupa e ritrosa metafisica, » le operazioni sue sono scritte di una maniera sì » elevata e in uno stile così particolare a lui » solo che gli stessi più colti Tedeschi, se arrivano a penetrare nella sublimità dei suoi concetti » se ne fanno gran pregio. Lo stile di Klopstok » è analogo al suo pensare. Egli è ugualmente » creatore di parole che di idee . . . I suoi

» pensieri sono il più delle volte fuori della
» sfera degli oggetti sensibili. Il maraviglioso
» e il grande di tutti gli altri poeti è tolto
» dalla natura, quello di Klopstok in regioni
» ignote . . . Di qui è che dietro la scorta
» sua si aprono all'umano intelletto nuove ori-
» ginarie idee, che si perdono nella più ele-
» vata metafisica, non per lo innanzi da men-
» te veruna immaginate ec. »

Di assai diversa natura è la morte di Abele del *Gessner*, vale a dire tutta piana, facile, naturale, piena di dolcezza e di tenerezza. Appena però si può questa composizione annoverare fra gli epici poemi, non solamente perchè scritta in prosa sopra di un fatto solo e semplice non ammette quella varietà di accidenti che il poema richiede, e perchè lo stile medesimo, sebbene in alcuni luoghi tenti di sollevarsi, comunemente più si avvicina alla semplicità della poesia pastorale che alla sublimità dell'epopea.

Non vogliam chiudere questo articolo senza far menzione di due poemi, antichi bensì, ma conosciuti da poco tempo, vale a dire dei poemi di *Ossian*, Fingal e Temora (1).

Ossian, figlio di Fingal re dei Caledonj, che abitavano la costa occidentale della Scozia, visse nel terzo secolo e nel principio del quarto dell'era volgare, e cantò le ultime guerre di suo padre, in cui sempre gli fu compagno. I suoi canti trasmessi di bocca in bocca, e frequentemente ripetuti nella lingua celtica originale, si conservarono fra quegli abitanti, fin-

---

(1) Altri piccoli poemetti abbiam pure di lui, che per la lor brevità non possono meritare il nome di poemi epici, siccome i due accennati.

chè *Macpherson* verso la metà del passato secolo da lor si fece a raccorli, e ne diede una traduzion letterale in prosa inglese, che poi dall'Ab. *Cesarotti* fu trasportata in versi italiani.

I soggetti dei due accennati poemi furono due spedizioni di Fingal nell'Irlanda; la prima contro Svarano re di Scandinavia, che erasi colà recato per togliere il regno di Temora al giovane Cormac, tutore del quale era Cucullino re d'Inisfela, una delle isole Etridi: la seconda contro Cairbar, che, ucciso Cormac, ne aveva usurpato il trono.

L'azione in amendue i poemi è brevissima. Nel primo Svarano scende colle sue genti in Irlanda, attacca battaglia con Cucullino, e lo vince; ma il giorno dopo sopraggiugne Fingal, che vince Svarano, lo fa prigioniere, e l'obbliga a ripartire per la Scandinavia. Nel secondo Cairbar dopo aver mortalmente ferito Oscar figlio di Ossian, da quello rimane ucciso; ma Catmor, fratello di Cairbar, si move per vendicarne la morte, e vinto rimane da Fingal.

Le descrizioni delle battaglie son pure in amendue estremamente brevi e concise; ma varj episodj opportunamente inseriti servono a dar maggior corpo ed estensione a' poemi.

Fingal, che in amendue è l'attor principale, ispira di se la più alta e sublime idea. Valore, prudenza, magnanimità, giustizia, umanità, generosità concorrono a formarne un sì perfetto eroe, che in niun altro poeta epico l'egual saprebbe incontrarsi.

Ben tratteggiati e variati son pur gli altri caratteri; ma gli esseri soprannaturali in questi poemi non hanno parte, eccetto qualche menzione delle anime degli eroi vaganti sopra le nubi.

La condotta in amendue è semplicissima, sebbene non priva di opportuni incidenti; al forte e terribile il poeta sa mescolare acconciamente di tratto in tratto il tenero ed il patetico: e lo stile generalmente è quale abbiam detto trovarsi nelle poesie dei primi tempi delle nazioni, vale a dire pieno d'immaginazione e di passione, e animato dalle espressioni più ardite e dalle più forti figure.

CAPO VII.

Della poesia drammatica.

La poesia drammatica abbraccia la *tragedia*, la *commedia*, i *drammi pastorali*, i *drammi serii* e *buffi per musica*, gli *oratorii*, e le *cantate*.

ARTICOLO I.

Della tragedia.

La tragedia presso i Greci, da cui ebbe origine, non fu a principio che una specie di canzone per le feste di Bacco, al quale sacrificavasi un capro; e da *tragos* capro, e *ode* canto ha derivato il suo nome.

Tespi, che vivea circa 536 anni avanti l'era volgare, fu il primo ad introdurre un attore, il qual di mezzo alla canzone che cantavasi a coro facesse da solo una recita in versi. *Eschilo*, il quale venne 50 anni dopo sostituì ad essa un dialogo fra due attori, in cui s'ingegnò di combinare qualche storia interessante, e mise i suoi attori sopra di un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma, che fu poi recato alla sua perfezione da *Sofocle* ed *Euripide*.

Il fine della tragedia, secondo *Aristotile*,

è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore ; più chiaramente però si può dire esser quello di perfezionare con virtuosi affetti la nostra sensibilità , destandoci compassione per gl'infelici, amore per gl' innocenti e dabbene, odio pei viziosi e malvagi.

Per questo oggetto richiedesi che il poeta si appoggi a qualche storia patetica e interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale.

Alcuni critici esigono che il soggetto non sia mai di pura invenzione, ma fondato sopra una storia reale, siccome sono per lo più le greche tragedie. Non può negarsi però , che una storia finta , ove sia propriamente condotta, può interessare il cuore ugualmente che una vera ; e ne abbiamo l'esempio nella Zaira, nell'Alzira, e in qualche altra tragedia di *Voltaire*. Ma per meglio sostenere l'illusione, giova che queste pure abbian qualche relazione a vere storie e conosciute , siccome lo hanno le due citate por ora.

La cosa più importante si è , che la condotta sia naturale e verisimile ; perciocchè ogni inverisimile circostanza soffoca la passione nel suo nascere , e guasta il proposto effetto della tragedia.

Ciò ha dato luogo a stabilire come essenziali a questo genere di componimento le tre *unità* di *azione*, di *luogo*, e di *tempo*.

L'*unità di azione* è molto più necessaria alla tragedia che all' epopea ; perciocchè nel breve spazio che alla tragedia si permette, una moltiplicità di azioni incrocicchiate non può che distrarre l' attenzione, e impedire che la passione si fermi sopra di alcuna. Di questo difetto meritamente è accusato il Catone,

di *Addisson*, dove la passione dei due figli di Catone per Lucia, e quella di Giuba per la figlia di Catone non hanno veruna connessione coll'azion principale, che è la morte di Catone per non cadere nelle mani di Cesare.

Non è però da confondere l'unità dell'azione colla semplicità dell'intreccio. Questo si dice semplice, quando vi s'introduce poco numero di accidenti. Ma egli può esser complesso vale a dire può abbracciare un numero considerevole di persone e di avvenimenti senza mancar di unità, purchè tutti gli avvenimenti si faccian tendere al principale oggetto dell'opera, e sian con quello acconciamente connessi.

Tutte le greche tragedie non sol mantenghino l'unità di azione, ma son pur molto semplici nell'intreccio, sicchè qualche volta appajono fin troppo nude, e destitute di avvenimenti interessanti. Dai moderni è stata adottata nella tragedia una molto maggiore varietà, si è tentato uno sviluppo maggiore di caratteri, maggior intreccio ed azione vi si è introdotta. Con ciò la curiosità si tiene più desta e sospesa, più interessanti situazioni si fanno nascere, lo spettacolo si rende più animato e più istruttivo. Convien tuttavia guardarsi dal sopraccaricar di soverchio l'azion di avvenimenti; perciocchè allora divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l'unità di azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti in cui la favola è compartita.

La divisione di ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica comune o l'autorità di Orazio (*De Art. poet.*)

Neve minor quinto, neu sit productior actu.

Nel teatro greco la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine: il palco non era mai voto, nè mai si calava il sipario: ma quando gli attori a certi intervalli si ritiravano, continuava il coro, e cantava cose relative all'azione medesima. Nè questi intervalli erano tra loro eguali, ma, adattati all'occasione e al soggetto, dividevano l'opera, quando in tre, e quando in sette o otto parti.

Presentemente però, poichè la pratica ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha fissato alla fine di ogni atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell'azione vi abbia una pausa naturale, e dove se l'immaginazione dee supplir qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre che sia avvenuta durante quell'intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nello stesso tempo eccitar la curiosità degli spettatori, e fornir loro i mezzi, onde intendere quel che segue; deve informarli dei personaggi che hanno a comparire, dei diversi loro fini e interessi, e dello stato delle cose al momento che l'opera incomincia. Questa esposizione ne' primi faceasi per mezzo di un prologo, ossia di un personaggio separato, che veniva a dar ragguaglio dell'argomento dell'opera: or questo si manifesta da se medesimo per la conversazione dei primi attori che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi e avvilupparsi. Non deve però il poeta a ciò introdurre più personaggi di

quei che son necessarj e dee mettere quei che introduce nelle situazioni più interessanti. Non hanno ad esservi incidenti inutili, non scene di oziosa conversazione, o di mera declamazione. L'azione dee andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l'interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l'amore ai buoni, l'odio ai malvagi deve regnare in tutta la tragedia. Ove l'interesse e la passione languisce, non v'ha più merito tragico.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, ove l'arte e l'ingegno dell'autore dee principalmente di se dar prova.

La prima regola riguardo a questo si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi che nascono da travestimenti, o da incontri notturni, o da abbagli di una per altra persona, o da simili teatrali ripieghi, son viziosi.

In secondo luogo la catastrofe deve essere semplice, dipender da pochi accidenti, e inchiuder poche persone; perciocchè la passione non è mai sì viva quando è divisa fra molti oggetti, e vie più soffocata rimane quando gli accidenti son tanto complessi e intralciati, che l'intelletto debba faticar per intenderli.

In terzo luogo nella catastrofe non dee regnare che il sentimento e la passione: a misura che s'avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto; non lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazione di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell'umana fortuna. Qui il poeta più che altrove debb'esser semplice, serio, patetico, e non parlar che il linguaggio della natura.

Gli antichi assai amavano lo scioglimento fondato su quella che essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento, ed è quando si scopre essere una persona diversa affatto da quella che si credeva. Qualora tali scoperte sieno condotte con artificio, e fatte nascere naturalmente e inaspettatamente in critiche situazioni, producono effetto grandissimo. Tale è la famosa anagnorisi di *Sofocle*, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione, e terrore, che sia mai stata esposta sopra le scene; e tali quelle della Merope del *Maffei*, del *Voltaire*, e di *Alfieri*.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione, di affanno, e di tenera commozione eccitata dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici colla punizione dei loro nemici, come si scorge nell'Atalia di *Racine*, nella *Merope* dei tre summentovati autori, e in parecchie altre. Generalmente però lo spirito della tragedia pende piuttosto a lasciar nell'animo la impressione di un virtuoso rammarico.

Presentasi qui naturalmente la quistione, onde avvenga che quei sentimenti di rammarico e di tristezza, che eccita la tragedia piacciano all'animo? Uno dei principali motivi si è che la pietà, siccome inchiude la benevolenza e l'amicizia, così partecipa della piacevol natura di queste affezioni nell'atto stesso che addolora per la simpatia colle persone addolorate. A ciò si aggiugne la compiacenza che abbiamo di provare in noi medesimi quei sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto,

e d' interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Molte circostanze concorron pure a scemare il nostro dolore, come l'accorgerci che la cagione di esso è non reale ma finta, e il piacere che nasce dalla bellezza della poesia e della rappresentazione.

È poi inoltre da osservare che le lagrime che si spargono alla rappresentazione della tragedia, sono più comunemente per se medesime lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona, per cui prendiamo interesse, è in angustie o in pericolo, il cuor nostro è pur angustiato e compresso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscir dal pericolo, o al timore sottentra la speranza di vederla protetta e difesa, il cuor si allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. Per questo le tragedie atroci, ove al dolore non vedesi alleviamento, qual è il Fayel di *Arnaud* e la più parte di quelle che si aggirano sopra i soggetti di Medea, Atreo e Tieste, e simili, in luogo di piacere ributtano.

Per l'utilità di azione oltre la saggia condotta degli atti è necessaria ancora l'accorta connession delle scene. La comparsa di un nuovo personaggio sul palco è quella che chiamasi nuova scena. Or primieramente in tutto il corso di un atto il palco non dee mai restar voto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena, partir tutte insieme, e sottentrarne delle altre a intavolare scena nuova indipendente dalla passata. In secondo luogo niuna persona dee mai comparir sulla scena, o partirne senza una qualche apparente ragione. Perciocchè non vi ha cosa più contraria all'arte di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta,

che ei comparisse precisamente in quel punto, o parla senza altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca.

Per rendere l'utilità di azione vie più compiuta i critici esigono due altre unità, quella di *tempo* e quella di *luogo*. L' *unità di luogo* richiede che la scena mai non si cangi, e che l'azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo ove si suppone aver cominciato. Per l'*unità di tempo* è necessario che le cose comprese in ciascun atto non portino maggior tempo di quello, che si richiede alla loro rappresentazione. Ma siccome fra un atto e l'altro vi ha un intermezzo, che si può supporre più o men lungo; così permettesi che il tempo totale dell'azione abbracci lo spazio di ventiquattr'ore.

Di queste due unità la più difficile a conservarsi è quella di luogo. Gli antichi, a questo effetto soleano porre la scena in un luogo pubblico, a cui tutte le persone interessate nell'azione potessero avere egual accesso. Ma frequenti improbabilità ne nascevano coll'introdurre gli attori ad esporre e trattare in pubblico molti ancora di quegli affari che esigono il più geloso segreto.

Perciò tra i moderni taluno è di avviso che l'unità di luogo debba esser bensì inalterabile in ciascun atto; ma, che siccome quando l'azione del dramma negl'intermezzi è interrotta, lo spettatore può senza molto sforzo supporre di essere in quell'intervallo trasportato dall'una all'altra parte della medesima casa, o della stessa città; così non siano da condannarsi questi piccoli cambiamenti, qualora dien luogo a maggiori bellezze di esecuzione, e all'introduzio-

ne di più patetiche situazioni, che ottenere non si potrebbero per altra via.

I principali personaggi della tragedia vuolsi che sieno di condizione elevata, perchè le loro sciagure fan maggior colpo sull' immaginazione, e più fortemente commovono che quando simili accidenti avvengono a private persone.

Circa ai caratteri convenienti alla tragedia, *Aristotele* vuole che un carattere perfettamente buono o perfettamente cattivo non sia il più acconcio ad introdursi. Conciossiachè le sciagure dell' uno, essendo affatto contro ragione, urtano e straziano, e i patimenti dell' altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali in fatti si trovan fra gli uomini, aprono un miglior campo per ispiegare più utilmente le vicissitudini della vita, e maggiormente interessano, perchè ci pongon sott'occhio quelle morali qualità e quelle passioni che tutti conosciamo.

Più istruttivo è puranche il vedere taluno avvolto nelle sciagure per qualche suo errore o sua colpa, che per sola altrui malizia o per cieca fatalità. Perciò non troppo sono in questa parte da imitare i tragici greci, i cui soggetti troppo spesso erano fondati sopra sciagure inevitabili e non meritate, procedenti dal puro destino o dall'arbitrio degli Dei, e dall'autorità degli oracoli, come l' Edipo di *Sofocle*, la sua Ifigenia in Aulide, l' Ecuba di *EuripPe*, e varie altre tragedie di simil genere. E assai miglior partito è quello a cui si attengono i moderni coll'indicare agli uomini le conseguenze dei loro vizii, e dei loro errori con mostrare i terribili effetti che l'ambizione, la gelosia, l'amore, la collera, od altrettali forti passioni, allorchè sono mal guidate o lasciate senza freno, producono sopra l' umana vita.

Fra tutte le passioni che forniscon materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro è l'amore; laddove questo all'antico teatro era quasi interamente sconosciuto. Ma benchè non vi abbia ragione di escludere totalmente l'amore dalla tragedia, non può negarsi che il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e solenni rivoluzioni dell'umana fortuna dà alla tragedia una soverchia aria di galanteria e di giovanile trattenimento che ne degrada la maestà; massimamente quando gl'intrighi amorosi invece di formare il principale soggetto, non son che episodj subalterni, come gli amori d'Ippolito e di Aricia nella Fedra di *Racine*, ed i già accennati nel Catone di *Addisson*. Certamente l'Atalia, la Merope, l'Orazio, il Cesare, il Marzio Coriolano, il Manasse, il Sedecia, il Dione, e molte tragedie dell'*Alfieri*, dove l'amor non ha parte sono assai più dignitose, e non men forti o tenere commozioni producono sull'animo.

Dopo che il poeta abbia ordinato il soggetto, e dati ai personaggi i convenienti caratteri, l'altra cosa a cui deve attendere è la proprietà dei sentimenti, affinchè sieno perfettamente adattati ai caratteri delle persone a cui si attribuiscono ed alle situazioni in cui queste son collocate. Nelle parti patetiche principalmente ciò è di maggiore importanza, ed insieme più difficile a ben eseguirsi. Il dipingere la passione con tal giustezza e verità da trasfonderla interamente nel cuore degli uditori è prerogativa concessa a pochi. A ciò richiedesi una forte e ardente sensibilità d'animo; richiedesi che l'autore sappia entrare profondamente nei caratteri che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale troviamo che è sempre piano e semplice, abbondante bensì di quelle figure che esprimono uno stato di animo violento e sconvolto, come sono le interrogazioni, le esclamazioni, le apostrofi, ma non mai di quelle di puro abbellimento e di pompa. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, raffinamenti. I pensieri che ella suggerisce son sempre piani ed ovvj, nati direttamente dal suo proprio obbietto. Non si trattien pure in vaghi ragionamenti o declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, interrotto, corrispondente ai moti violenti e desoltorj dell'animo.

Esaminando con questi principii alcuni tragici, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbian gran merito, nell'alto e forte patetico scadono comunemente. I loro discorsi più appassionati si stemprano troppo spesso in lunghe declamazioni; e troppa sottigliezza dimostrano, troppo ragionamento, e troppa pompa di studiati ornamenti.

Le riflessioni morali, quando sono acconciamente introdotte, recano dignità alla composizione; e in varie occasioni pur cadono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizione, allorchè osservano in altri o provano in se le vicende della umana natura, allorchè sono in pericolose e critiche circostanze, le serie e morali riflessioni presentansi da se medesime. Perdono però il loro effetto, quando ricorrono troppo spesso, o sono ammassate fuor di proposito, come veggiamo in quelle tragedie che vanno sotto il nome di

Seneca, le quali son poco più che una filza di declamazioni e di sentenze morali espresse con uno studiato artificio, adattato al gusto dominante di quella età.

La dettatura e la versificazione della tragedia vuol essere franca libera e variata. Il verso sciolto a tutto ciò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per innalzare lo stile; può scendere al semplice e famigliare; e suscettibile di grande varietà di cadenze, ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima.

La monotonia soprattutto è quella appunto che dal poeta tragico dee fuggirsi. Ove egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura ed armonia di verso, non può a meno di non riuscir sommamente nojoso.

Non si vuol già per questo che ei si abbandoni ad un verseggiar trascurato e triviale, oppur ruvido ed aspro. Il suo stile dee sempre aver forza e dignità; ma non l'uniforme dignità dell'epopea: deve assumere quella facilità e varietà, che è confacente alla libertà del dialogo ed all'ondeggiamento delle passioni.

Dopo aver trattato delle diverse parti della tragedia, chiuderem questo articolo con una breve disamina dei principali poeti tragici.

Presso i Greci, dove la tragedia ha avuto origine, l'intreccio era sempre semplicissimo ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azione, di luogo, e di tempo. Vi si impiegava la macchina, o l'intervenzione degli Dei; e quel che era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da essa pur dipendeva. L'amore, eccetto uno o due esempj, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fon-

dati sopra al destino, e alle sciagure inevitabili e irreparabili. I tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i moderni del contrasto delle passioni, e delle calamità che queste ci tirano addosso. Era abbellita la loro rappresentazione dalla continua presenza e dalla poesia e musica del coro, il qual cantando, negl' intervalli che gli attori si ritiravano, cose relative al corso dell' azione, manteneva in essa un perfetto e continuato legame. Ma questa continua presenza era pur cagione di molti inconvenienti obbligando a tener sempre la scena in luoghi pubblici, ove il coro potesse supporsi aver libero accesso, e a renderlo testimonio perpetuo anche di quelle cose che più richieggono di essere trattate segretamente.

Eschilo, che il padre può dirsi della tragedia greca, ha i pregi e i difetti di un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato, ma assai difficile ad intendersi; abbonda d' idee e d' iscrizioni marziali, perchè era guerriero di professione; ha molto fuoco e molta elevazione, ma assai men tenerezza che forza.

Sofocle è il più magistrale dei tragici greci, il più corretto nella condotta, il più giusto e sublime nei sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo Edipo Coloneo, e della morte di Emone e Antigona nell' Antigona, sono perfetti modelli di tragiche descrizioni.

Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieno di sentimenti morali; ma nella condotta dei suoi drammi è più scorretto e negligente; le sue esposizioni dell' argomento son fatte in una maniera meno artificiosa: e i canti dei suoi cori, quantunque assai poetici, comune-

mente han minor connessione coll' azion principale che quelli di Sofocle.

Delle tragedie latine non altre ci son rimaste che quelle di *Seneca*, le quali, sebbene tratte per la più parte dalle tragedie greche, troppo però si allontanano da quella nobile semplicità che nelle tragedie greche si ammira. Son esse un tessuto quasi continuo di concetti e di sentenze, che mostrano assai più lo sforzo dell'ingegno che la natura.

Dopo il risorgimento delle lettere, l' Italia, come nel resto, così anche nella drammatica poesia, ha dato all' Europa il primo esempio. Le tragedie del cinquecento e del seicento hanno il merito della regolarità nella condotta, e della purità e semplicità nello stile; ma per la troppo stretta imitazione de' Greci scarseggiano di moto e di passione. Nel passato secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte, qual' è la Merope del *Maffei*, l' Ulisse il giovane del *Lazzarini*; il Cesare dell' Ab. *Conti*, Marzio Coriolano e la Didone di *Giampietro Zanotti*, il Giovanni di Giscala, e il Demetrio di *Alfonso di Varano*, il Manasse, il Sedecia e il Dione del P. *Granelli*, e varie altre. Il maggiore poi de' tragici italiani può dirsi a ragione l' *Alfieri*, il quale, se spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però, o si riguardi la regolarità della condotta, o la forza de' sentimenti, o l' espressione de' caratteri, o l' energia delle passioni, o la nobiltà del dialogo, o la gravità dello stile, non cede, a verun altro dei tragici così antichi come moderni.

Nelle opere di alcuni tragici francesi, particolarmente di *Corneille*, *Racine* e *Voltaire*, la tragedia si è mostrata con molto splendore.

L'hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll'introdurre un maggior numero di accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compiuto sviluppamento di caratteri, e con rendere per tal modo i soggetti più interessanti. Sono esatti nella regolarità della condotta e nell'osservanza di tutte le unità, attenti al decoro de' sentimenti e della morale; e il loro stile generalmente è poetico ed elegante.

Quello che in loro può censurarsi è talvolta la mancanza di calore, di forza, e del naturale linguaggio delle passioni. Vi ha spesso ne' loro drammi più conversazione che azione. Sono sovente declamatori, quando dovrebbero esser patetici, raffinati, quando dovrebbero esser semplici. *Voltaire* francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede che le loro migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda; che la galanteria e il lungo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano di esser troppo tragici. Da questo giudizio però è da escludersi *Crebillon*, che anzi propende al truce, e *Arnaud*, che ha portato dappoi l'atrocità agli ultimi estremi.

Le tragedie di *Corneille* più accreditate sono il Cid, l'Orazio, il Polieuto, e il Cinna; quelle di *Racine* l'Atalia, l'Ifigenia, la Fedra, l'Andromaca, ed il Mitridate; quelle di *Voltaire* la Zaira, l'Alzira, la Merope, e l'Orfano della Cina.

Il primo tragico che sul teatro inglese presentasi è *Shakespeare*. L'estensione e la forza del suo natural ingegno è grandissima; ma al tempo stesso è un ingegno rozzo e selvatico, mancante di vero gusto, e non ajutato dalle cogni-

zioni e dall'arte nelle sue opere s' incontrano scene e tratti ammirabili senza numero; ma appena vi ha una tragedia che si possa dir tutta buona o si possa leggere con piacere non interrotto dal principio sino alla fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta, e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gonfiezza, da giuochi di parole, a cui ama di correr dietro; e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni in cui meno vorremmo incontrarli. Shakespeare nondimeno compensa questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, cioè colle vive e variate sue pitture di caratteri, e colla espressione forte e naturale delle passioni. I suoi capi d'opera sono Otello e Macbeth.

Dopo l'età di Shakespeare gl' Inglesi hanno avuto, dice *Blair*, alcune tragedie pregevoli ma non molti scrittori drammatici, le cui opere possano meritare una lode costante. Nelle tragedie di *Driden* e di *Lee* vi ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasporto e molta ampollosità. Il Catone di *Addisson* è regolare e ben verseggiato, ma guasto dagl' intrighi amorosi introdotti mal a proposito. *Otway* è troppo tragico, e al tempo stesso immorale. *Rowe* al contrario è pieno di sublimi e nobili sentimenti, ma troppo freddo, eccetto che nella Giovanna Shore, e nella Bella Penitente, ove ha delle scene assai tenere e patetiche. La Vendetta di *Young* mostra genio e fuoco, ma troppo si aggira sopra passioni ributtanti ed atroci. Nella sposa afflitta di *Congreve* incontransi alcune belle situazioni, e i due primi atti sono

ammirabili; ma la catastrofe è caricata di accidenti non naturali. Le tragedie di *Thomson* son troppo piene di affettata moralità; il Tancredi però e la Sigismonda, tanto per l'intreccio quanto pei caratteri e i sentimenti, meritan di essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi.

ARTICOLO II.

Della commedia.

È comune opinione che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia, quantunque sembri che al pari di questa abbia avuto origine dai trastulli ch'erano particolari alle feste di Bacco.

Distinguevasi l'una dall'altra pel suo spirito e il suo generale carattere; perocchè mentre la pietà, il terrore, e le altre forte passioni sono lo scopo e l'oggetto della tragedia, quello della commedia è il ridicolo. In luogo delle grandi sciagure, o dei grandi delitti degli uomini, ella prende soltanto di mira le loro follie, e i loro vizj più leggieri, cioè quelle parti del lor carattere che mostrano della sconvenevolezza, e gli espongono ad essere censurati e derisi.

La commedia, presa come una satira esposizione delle sconvenevelezze e delle follie degli uomini, può essere per se medesima vantaggiosa. Perciocchè il ripulire i costumi e le maniere, il promovere l'attenzione al convenevol decoro della sociale condotta, e soprattutto il render ridicolo il vizio, egli è fare un real servigio alla società: tanto più che parecchi vizj più facilmente distruggonsi impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serj e le invettive.

Al tempo stesso però dee confessarsi, che il ridicolo è un istrumento, il quale, ove sia trat-

atto da mano impropria, va a rischio di esser nocevole anzi che utile. È già troppo spesso abbiam veduto come i licenziosi scrittori abbian cercato di spargerlo sopra caratteri ed oggetti che nol meritavano; sebbene in tal caso il difetto è da ascriversi non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone.

Le regole riguardanti l'azione drammatica, esposte nel precedente articolo rispetto alla tragedia, appartengono alla commedia egualmente. Ad amendue per egual modo è necessario che vi sia un' unità di azione e di soggetto; che l'unità di tempo e di luogo, per quanto è possibile, siano conservate, vale a dire che il tempo dell' azione sia dentro limiti ragionevoli, ed il luogo dell'azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto (che nella commedia soglion essere o tre, o cinque); che le varie scene, o successive conversazioni acconciamente sieno legate insieme; che il palco mai non rimanga del tutto voto sino alla fine dell'atto; e che appaja una ragione, per cui gli attori vengano o partano in quel tempo preciso in cui ciò eseguiscono. Lo scopo di tutte queste regole è di rendere, per quanto si può, l'imitazione simile al vero, il che è sempre necessario, perchè ella porga diletto.

I soggetti della tragedia non son limitati ad alcun paese: o ad alcuna età. Il poeta tragico può collocare la sua scena ovunque gli piace, può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria, o di un paese straniero, e può prenderlo da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia remota; anzi l'antichità, come all'epopea, così alla tragedia dà una maestà più imponente. Il contrario avviene della commedia, per una ragione ovvia e facilissima.

Ne' grandi vizj, nelle grandi virtù, e nelle forti passioni gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi si assomigliano, e perciò sono al teatro tragico tutti egualmente opportuni. Ma quelle convenienze di condotta, quelle picciole differenze di carattere, che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze de' luoghi e de' tempi, e non possono mai essere così ben intese da' forestieri come da' nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente come per quelli del nostro paese; ma siam toccati dal ridicolo solamente di que' costumi e di que' caratteri che conosciamo e veggiamo più da vicino; per la qual cosa il luogo e il soggetto della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese e a' nostri tempi.

Il poeta comico, che aspira a correggere le sconvenevolezze e le pazzie degli uomini, dee studiarsi di coglierle a misura che nascono. Non è suo ufficio il trattenerci con una favola delle età passate, o con uno intrigo spagnuolo o tedesco; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizj or dominanti, l' esibire all' età nostra una copia fedele di lei medesima co' suoi capricci, le sue follie, le sue stravaganze.

La commedia si può dividere in due generi, *commedia di carattere* e *commedia d' intreccio*. In questa l' intreccio del dramma è preso per principale oggetto; in quella il primario scopo è lo sviluppamento di qualche particolare carattere, e l' azione a questo fine è diretta e subordinata.

Chi brama però che la commedia acquisti pregio maggiore, dee saper mescolare insieme e l'uno e l' altro genere acconciamente. Senza una qualche storia interessante e ben condotta una

mera conversazione agevolmente diviene insipida. Per la qual cosa sempre debb' esservi tanto intreccio da offrirci qualche cosa a desiderare, e qualche cosa a temere. Nel tempo stesso gli accidenti debbon succedersi l'uno l'altro in maniera che forniscono un campo opportuno all' esposizione dei caratteri.

In questi uno dei vizî più comuni dei comici scrittori, è il caricarli oltre al naturale. Quando in *Plauto*, a cagion di esempio Euclione frugando colui che egli sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra e poi la manca, grida: « Mostra anche la terza » *Ostende etiam tertiam*, non vi ha niuno che non ne senta la stravaganza; poichè è per quanto Euclione si supponga stordito dalla sua angoscia, è impossibile il concepire che un uomo arrivi a sospettare che altri abbia tre mani. Certi gradi di esagerazione al comico sono permessi, ma sempre però entro i limiti posti dalla natura e dal buon senso.

I caratteri nella commedia debbon pur essere chiaramente distinti l'un dall' altro; ma l' introdurli sempre a pajo l'uno all'altro del tutto opposti da al componimento un' aria troppo affettata. Uno scrittor magistrale dee quindi esibire i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte che ordinariamente nelle società si ravvisano, che marcati con quei forti chiaroscuri che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb' essere puro, elegante, vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari basse grossolane; e peggio poi con moti scurrili con osceni equivoci con allusioni. Una delle cose

più difficili nello scriver commedie, ed una parte di quelle da cui molto dipende la lor riuscita, egli è appunto il mantener di continuo un corso di dialogo famigliare, dolce, facile, non affettato, senza ricercatezze, senza acutezze troppo studiate e intempestive, senza affettazioni e caricature, e spruzzato poi a luogo a luogo di sali opportuni senza scurrilità.

La commedia presso i Greci ebbe tre stati diversi, l'antico, il medio, ed il nuovo. L'antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute, che erano poste sopra la scena col loro nome. Di questa natura son le commedie di *Aristofane*, undici delle quali ancor sussistono. Dopo la morte di lui, la libertà di avventarsi contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Allora sorse quella che chiamasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge; poichè si adoperavano bensì nomi finti, ma si prendeano tuttavia di mira le persone viventi, e descrivevansi in maniera da essere agevolmente conosciute. Succedette la commedia nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale, divenne quello che è presentemente, cioè la pittura dei costumi e dei caratteri, ma non delle persone particolari. *Menandro* fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni, che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci che i suoi scritti sieno periti.

Le sole commedie che ci rimangono dei Latini son quelle di Plauto e di Terenzio.

Plauto distinguesi per un linguaggio assai

espressivo, e per un grado considerevole di quella che chiamasi *forza comica*, vale a dire di quei tratti originali e inaspettati che costringono al riso le persone ancor più serie e più severe. Ma avendo egli scritto nei primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza dei Romani nell'arte drammatica a quella età, come è stato pur avvertito da *Orazio*. Vi si scorge talvolta un faceto troppo volgare e scurrile, spesso molta durezza e negligenza nel verso, troppi giuochi di parole, e a quando a quando troppo ricercati concetti. Ciò non ostante egli ha più forza di Terenzio; e i suoi caratteri son sempre marcati risentitamente, sebben talor duramente.

Quanto a *Terenzio* non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e schietta latinità. Il suo dialogo è sempre decente e castigato ed ei possiede sopra al a maggior parte degli scrittori l'arte di raccontare con quella viva e ingenua semplicità che non manca mai di piacere. Le situazioni che egli introduce sovente son tenere e affettuose, e molti dei suoi sentimenti toccano il cuore. Se manca in qualche cosa, egli è nella sorpresa della novità, e in quei colpi di scena inaspettati, che più si ammirano in Plauto.

Come della tragedia, così anche della commedia d'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esempio. La prima opera drammatica che si sia posta in sulle scene, è la Calandra del *Bibiena*. Varie commedie furono scritte in appresso dal *Firenzuola*, dal *Macchiavello*, dal *Gelli*, dall'*Ariosto*, dal *Caro*, e da altri, tutte assai lodevoli per lo stile e per la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio, e aggirantisi per la più par-

te sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in più luoghi.

Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del *Fagiuoli*, del *Nielli*, e del *Goldoni*. I due primi sono pregevoli per la lingua e non mancano d'intreccio, di naturalezza e di forza comica sebbene non sempre esenti da scurrilità. Il *Goldoni* abbonda di forza comica sopra tutti altri, nella pittura dei caratteri, e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno dei suoi difetti si è che l'unità di luogo non è sempre conservata nemmen nel medesimo atto; l'altro, che lo stile generalmente è trascurato; e nelle commedie, ove entran le maschere, o dove i soggetti son presi dall'infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nello scurrile.

L'Abate *Chiari*, che pur ha scritto molte commedie, nello stile è più colto, ma generalmente è freddo, non di rado insipidamente concettoso; e i suoi versi martelliani, a cui per improvvida gara, si è talvolta appigliato anche il Goldoni, han convertita la commedia in una stucchevole cantilena.

Comico poeta di molto merito sarebbe invece riuscito *Carlo Gozzi*, se per bizzarro capriccio non si fosse perduto nelle stravaganze e mostruosità delle trasformazioni e degli incantesimi.

Tra i più recenti scrittori di commedie regolari si è distinto all'opposto l'*Albercati* e per discreta coltura di stile, e per naturalezza di dialogo, e sovente per ingegnoso intreccio, e per forza comica.

Fertilissimo in drammatiche produzioni nel genere comico è stato il teatro spagnuolo ove *Lopez de Vega*, *Guillin*, *Calderon*, hanno acquistata molta celebrità. *Lopez de Vega*,

che è il più rinomato, dicesi avere scritto più di mille drammi, tutti però stranamente irregolari. Egli ha gittato da parte ogni riguardo alle tre unità, anzi pure ogni stabilita forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita di un uomo. La scena sovente nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in Italia, nel terzo in Africa. Le opere sue, anzichè commedie, sono una specie di tragicommedie, ossia una mescolanza di parlate eroiche, di serj accidenti, di guerre e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli Angeli e gli Dei le virtù ed i vizi, la cristiana religione e la pagana mitologia sono frequentemente insieme accozzate. Al tempo stesso però sonvi frequenti trattati di genio e gran forza d' immaginazione, molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti; e dalla ricca fonte della sua invenzione gli scrittori drammatici degli altri paesi hanno tratto frequentemente parecchi materiali.

Il generale carattere del teatro comico francese è l' esser cogreto, castigato e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come *Regnard*, *Dufresny*, *Dancourt*, *Destouches*, e *Marivaux*: ma quello di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pene con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il celebre *Moliere*. Certamente prendendolo in complesso non ha chi meriti di essergli preferito. Egli è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie; ha saputo scegliere una grande varietà di caratteri degni di riso, particolare ai suoi tempi e generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva; ha moltissimo forza comica, è pieno di festività e di

lepidezze, e queste son quasi sempre innocenti. Le sue commedie in versi come il Misantropo ed il Tartuffo sono una specie di commedia dignitosa, dove il vizio è punto collo stile di una elegante e pulita satira, se non che nel Tartuffo le cose procedono assai più innanzi di quello che a ben castigata commedia si converrebbe. Nelle commedie in prosa quantunque vi abbia molto ridicolo, pur non s' incontra per ordinario cosa che offenda un modesto orecchio. Ha però alcuni difetti che Voltaire, sebben suo encomiatore, candidamente confessa. Non è egli molto felice nello scioglimento dei suoi nodi: attento più alla viva dipintura dei caratteri che alla condotta dell'intreccio ei viene sospeso allo sviluppo con troppo poca preparazione, e in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate: nelle commedie in prosa che han più ridicolo vien censurato di aver messa un pò troppa farsa. Pochi scrittori però han posseduto il vero spirito, e colto il vero segno della commedia, come *Moliere*.

Dal teatro inglese, dice *Blair*, naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggiore varietà di caratteri originali, e più forti tratti di spirito e di capriccio, che da alcun altro teatro moderno. La natura del governo inglese, e l'illimitata libertà che vi ha ciascuno di vivere a piacer suo, dan largo campo a spiegare qualunque singolarità di carattere e condiscendere al proprio umore in tutte le forme. Perciò la commedia ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra, che altrove. Ma è grande sciagura, soggiugne egli, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito co-

mico, nella gran Brettagna siasi introdotto uno spirito tale di licenziosità e d'indecenza, che ha reso dissagradevole la commedia inglese oltre a quella di ogni altra colta nazione. Avverto però che negli ultimi anni una sensibile riforma nell'inglese commedia erasi incominciata; e che le più recenti di qualche riputazione erano molto purgate dalla soverchia licenza dei primi tempi.

Non è da por fine a quest'articolo senza fare un cenno della commedia seria, o affettuosa, che nel passato secolo si è introdotta, e che dai suoi oppositori fu per ischerno intitolata *commedia lacrimosa*. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l'amebità e il ridicolo; ma versa principalmente nelle situazioni tenere, interessanti; cerca di toccare il cuore per mezzo dei principali accidenti; e fa che il nostro piacere non tanto nasca dal riso che eccita, quanto dalle lagrime di tenerezza che fa versare.

In francese parecchie sono le commedie di questo genere, come la Melanide e il pregiudizio alla moda di *La Chaussè*, il Padre di famiglia e il Figliuolo naturale di *Diderot*, la Genia di Mad. *Grafficay*, la Nanina e il Figliuol prodigo di *Voltaire* ec. In italiano varie se ne incontrano presso il *Goldoni*, l'*Albergati*, il *Villi*, e il *Federici*.

Allorchè questa forma di commedie dapprima apparve, fu censurata da molti come una composizione, deforme, che nè commedia, nè tragedia potea chiamarsi. Ma ciò era un sofisticare frivolissimamente su i nomi; e per togliere la quistione, *dramma serio*, o *tragedia urbana* da altri un tale componimento fu nominato. Il fatto si è che le rappresentazioni degli accidenti, che

occorrono nell'umana vita ; non è necessario che sieno tutte del medesimo genere, nè tutte formate sopra un preciso modello. Alcune possono essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinate più al serio e all'affettuoso, altre partecipare di amendue le cose ; e tutte ove sieno eseguite con proprietà e naturalezza possono fornire al pubblico un piacevole ed utile trattenimento.

Aticolo III.

Dei drammi in musica, degli oratorj e delle cantate.

D'invenzione totalmente italiana sono i drammi in musica, e sono quelli che a grandi spese or occupano principalmente i moderni teatri. Concorrendo in essi la grandiosità dello spettacolo e la dolcezza della musica, non è maraviglia se faccian su gli animi una più forte impressione di quella che una semplice recita di una tragedia o di una commedia possa produrre. Non vi ha composizione però più difficile a ben condursi.

Il dramma in musica quasi per antonomasia comunemente si chiamà *opera*, e questa dividesi in *seria* e *buffa*.

Nell'*opera seria* il soggetto deve essere grande, dee involgere molti accidenti, e per quanto è possibile nuovi, inaspettati, spettacolosi ; esser vi debbono delle situazioni interessanti e patetiche, onde dare campo alla musica di spiegar tutta la sua forza nell'espression degli affetti; ma queste situazioni vogliono essere variate, onde far luogo ad affetti diversi, giacchè nella musica non vi ha cosa più intollerabile di una lunga monotonia, o consista questa in un continuo

piagnisteo, o in un frastuono continuo d'ira, di furia, di terrore.

Ciò che è da fuggire sopra ogni cosa, è il languore: e come languidissimi riescono i lunghi recitativi, ai quali dalla più parte pur non si bada; così questi debbono generalmente esser brevi e più azione che dialogo vuolsi nell'opera introdurre.

A maggiore varietà oltre i recitativi semplici ed obbligati, ed oltre le cavatine, e le arie e i rondò, e i duetti ora vogliansi ancora e terzetti, e quartetti, e cori, e finali: cose tutte che quanto accrescono il piacere ove sieno ben condotte e bene eseguite altrettanto al poeta accrescono la difficoltà d'introdurle convenientemente e a proposito: difficoltà che poi si aumenta a dismisura, quando il poeta è costretto a servire, siccome avviene il più delle volte, alle gare, e ai capricci dei musici e all'interesse dell'impressario.

Quindi non è maraviglia se pochi drammi or si veggano di una ragionevol condotta, ed è maraviglia piuttosto che *Zeno* e *Metastasio* malgrado tante difficoltà, abbian potuto in questo genere acquistar sì gran nome, benchè non esenti essi pure da alcuni difetti per la costituzione stessa dell'opera difficilmente evitabile.

L'Opera buffa, è soggetta alle stesse regole e difficoltà, ma in un genere opposto. Conciosiachè laddove nell'opera seria dee signoreggiare il grande, il patetico, il terribile, nella buffa il ridicolo è quello che cercasi principalmente. Ma questo nelle situazioni, negli accidenti, nelle azioni deve consister piuttosto che nelle parole; e l'introdurre azioni e accidenti che facciano ridere, senza discendere a caricature o goffe, o vili, e indecenti, è cosa ancor più dif-

ficile: nè finora l'opera buffa ha avuto una scrittore che alla celebrità di Zeno e di Metastasio nella seria possa paragonarsi.

Ai drammi in musica appartengono pur gli *oratorj* e le *cantate*.

Gli *oratorj* son piccoli drammi divisi in due parti, il cui soggetto suol essere qualche fatto cavato dalla storia sacra. La lor tessitura è come quella dell'opera, se non che minore spettacolo essi richieggono, e per conseguenza minor intreccio e minor azione. Un dolce patetico soprattutto è quello che si desidera in tali componimenti.

Le *cantate* altre sono a più voci, ed altre a voce sola; e quali divisa in due parti, quaad una sola ristrette. Le più lunghe cantate divise in due parti, sono soggette alle stesse regole degli oratorj. Le più brevi si contentano di un'azione più breve e più semplice; ma qualche interesse inspirar debbono esse pure, altrimenti divengono affatto insulse. Tanto degli oratorj quanto delle cantate dei buoni esempj s'incontrano nel *Metastasio*.

L'unità di azione e di tempo, l'espressione dei caratteri, e la regolarità della condotta sono indispensabili nelle opere in musica di qualunque genere egualmente che nella tragedia e nella commedia. Circa all'unità di luogo si usa maggior libertà per dar campo al cambiamento delle scene, che forma gran parte dello spettacolo. La ragione però vorrebbe che questo cambiamento fra un atto e l'altro solo avvenisse.

Grandissima cura soprattutto nelle opere in musica aver si debbe allo stile. Nelle serie il recitativo vuol esser grave, vibrato, conciso; nelle buffe ameno, facile, naturale ma non triviale, o negletto. Le arie dei drammi, serj,

massimamente quelle delle prime parti, vogliono sentimenti di tenerezza e di dolore, o di contentezza e di giubilo, o d'ira e di terrore, o di altri affetti, ove l'espression musicale campeggiar possa liberamente; e a questi affetti adattate esser debbono le parole, e concertate in maniera che col loro suono medesimo agevolmente si prestino alla melodia: quelle dei drammi buffi esigono sentimenti e parole che diano campo all'amenità e al ridicolo, senza avvilire la poesia e la musica colle scurrilità o le bassezze volgari. Lo stesso dicasi dei duetti, terzetti, cori finali, e di tutte le altre parti spezialmente destinate al canto.

CAPO VIII.

Della poesia giocosa.

Sotto al nome di poesia giocosa comprendonsi tutti i componimenti ameni e scherzevoli, atti ad eccitare un onesto e giocondo riso.

Primi tra questi sono la *commedia* ed il *dramma buffo*, di cui abbiamo testè parlato.

Vi ha pur dei *poemi* giocosi, di cui il primo esempio fu dato da *Omero* nella Batracomiomachia o guerra dei ranocchi e dei topi, seguito poi dal *Lippi* nel Malmantile, dal *Tasso* nella Secchia rapita, dal *Bracciolini* nello scherno degli Dei, dal *Passeroni* nella vita di Cicerone, da *Boileau*, nel Lutrin o Leggio, da *Pope* nel Riccio rapito ec.

Alla poesia giocosa ascriver debbonsi anche i *ditirambi*, in cui si finge un uomo alterato dal vino sfogare liberamente l'allegrezza che questo inspira, senza tener regola di metro, nè fisso ordine di pensieri; nel che ad ogni altro vien preferito il Bacco in Toscana del *Redi*.

Seguono i *capitoli*, ed *i sonetti* burleschi, nei quali il *Berni* si è tanto distinto, che han essi acquistato il nome di *bernieschi* o *alla berniesca*.

Le satire e le epistole spezialmente quelle di *Orazio*, del *Chiabrera*, e del *Gozzi*, appartengono esse pure a questo genere.

Finalmente molte odi di *Anacreonte*, le poesie famigliari e scherzevoli del *Frugoni*, vari epigrammi di *Catullo*, di *Marziale*; del *Poliziano*, vari epitaffi satirici, le poesie pedantesche di *Fidenzio*, le maccaroniche di *Merlino Coccaj* e di *Stoppino*, la più parte delle poesie nei dialetti volgari, ed altre simili produzioni tutte a questo genere sono da riferirsi.

Egli è però un genere difficilissimo, a cui non deve arrischiarsi chi certo grado di festività e di lepore non possiede naturalmente. Volendo la poesia giocosa dei motti arguti e piccanti che piacevolmente feriscano, è troppo facile a cadere invece nel concettoso nel lambiccato, nel freddo. Esigendo essa uno stil piano, naturale, spontaneo, troppo è facile il cadere invece nel triviale e nel basso. Accennerem nondimeno alcuni fonti del ridicolo, perchè sappia valersene a proposito chi nella poesia scherzevole amasse di esercitarsi, e chi a quella non sentesi dalla natura abbastanza portato possa a meno con più ragione e aggiustatezza giudicare delle altrui poesie di questa fatta.

Le cose sulle quali noi ridiamo dice *Sulzer*, hanno sempre a nostro giudizio un non so che di incoerente; e lo stato dell'animo che ci porta al riso consiste nell'incertezza dei giudizi nostri per cui due cose contradditorie ci sembran vere al medesimo tempo. Quando veggiamo un pazzo

volerla fare da savio, un vecchio da giovane, un vile da coraggioso, o veggiam uno cercare ciò che ha fra le mani, siamo allora portati al riso, perchè veggiamo unite insieme quelle cose che star non possono insieme naturalmente.

Questa incoerenza ferisce tanto più, e più prontamente eccita il riso, quanto più giugne inaspettata. Ai giuochi di mano di un ciarlatano, ai lazzi, o agli spropositi di un pulcinella o di un allerchino ride moltissimo un fanciullo, che mai non gli abbia veduti o intesi; men ride chi gli abbia veduti o intesi più volte; e chi sappia l'arte con cui quelli e questi si eseguiscono, non ride punto o anche gli sprezza e disdegna. Quindi è che cose assai più nuove e più ingegnose, e perciò più inaspettate e sorprendenti richieggonsi per muovere il riso dell'uom sagace, che quello dell'uomo semplice ed inesperto.

Ma il riso fondasi unicamente su immagini e sentimenti piacevoli; allorchè sottentra alcun sentimento disgustoso, il riso cessa immantinente. Se un uomo grave e posato inavvedutamente inciampica e cade, gli astanti in sulle prime non sanno frenar le risa; ma se avveggonsi ch'ei si sia fatto alcun male, sottentra la compassione e il riso rimane estinto.

I mezzi adunque per eccitare il riso sono in primo luogo il dipingere quelle azioni degli uomini che hanno dello stravagante e contradditor,o, massimamente ove possa mostrarsi che della sua stravaganza non si avvede colui che opera come un vecchio barbogio che voglia far lo zerbino e l'innammorato, un goffo che faccia spropositando il saccente, un miserabile che vanti sfoggi e ricchezze, un codardo che spacci prodezze immaginarie, un che tremando

pretende ispirare ad altri il coraggio, un pigro che accusi altrui di lentezza, e simili.

2. Nasce il riso eziandio da una mala intelligenza, massimamente ove duri per qualche tempo, qual nell'avaro di *Moliere* è la scena fra Arpagone e Valerio, in cui Valerio parla della figlia di Arpagone, e questi crede sempre che ei favelli della cassetta involatagli.

3. Nasce similmente quando le azioni di taluno producono un effetto tutto contrario a quello ch'ei si propone, come quando cercando di scusarsi e difendersi s'inviluppa e si accusa vie più; o cercando nascondersi, vie più si scopre; o per ansietà di acquistare soverchiamente, perde anche quel che possiede; o adoperandosi di placar l'altrui collera, vie più l'irrita; o premuroso di giugnere in alcun luogo, smarrisce la strada, o trova un intoppo che il fa arrivare più tardi.

4. Gl'inganni che veggonsi altrui tessuti, fan ridere anch'essi (quando però grave danno non ne derivi, sicchè movano invece la compassione o lo sdegno); e ciò avviene massimamente se l'ingannato sia uomo accorto, e si lasci tuttavia trar nella rete senza avvedersene; molto più se vi caschi da se medesimo nell'atto che più si adopera per ischivarla; e più ancora se sia colto egli stesso a quella rete che aveva altrui preparata.

5. Il dare grande importanza a piccole cose è pure un mezzo di movere il riso, come fa *Omero* nella Guerra dei ranocchi e dei topi, cui fa armare e combattere con apparato pressocchè eguale a quel dei Troiani e dei Greci nell'Iliade, e al cui piato fa intervenire finanche gli stessi Dei.

6. Il cominciare da cose gravi, e con istile sollevato e magnifico per terminare a cose da

nulla, o di poco momento, è anch'esso un fonte di ridicolo, come in quel sonetto del *Berni*, che comincia:

» Dal più profondo e tenebroso centro,
» Ove Dante ha locato i Bruti e i Cassj,

e segue:

» Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
» La mula vostra per urtarvi dentro.

7. Tale è pure l'aggruppar cose nobili e vili, o leggiadre e deformi tutte in un sol fascio, con serietà e seguitamente, come fa il *Tassoni*, ove termina la descrizione della primavera dicendo;

» E s'udivan gli augelli al primo albore,
» E gli asini cantar versi d'amore;

o dove comincia la descrizione della notte con dire:

» Già la luce del sol dato avea loco
» All'ombra della terra umida e nera;
» E le lucciole uscian col cul di foco,
» Stelle di questa nostra ultima sfera.

8. Il cavare da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella ch'altri si aspetta, è cosa parimente attissima a svegliare il riso. Così nel famoso dialogo fra Pirro e Cinea, chiedendogli questi che cosa avrebbe fatto, vinti che avesse i Romani, e rispondendo quegli che signor si farebbe di tutta l'Italia, indi volgerebbesi alla Sicilia, poi all'Africa, ed al restante del mondo; Cinea insiste; Ma che farem noi dopo tante vittorie e conquiste? Noi vivremo allora lietamente, risponde Pirro, e i dì passerem godendo e sollazzandoci. Al che

Cinea; Ma chi ti vieta, o Re, di non cominciare fin d'ora a vivere lietamente e sollazzarti, senza cercare con tante brighe quello ch'è già in tua mano? La qual risposta, se fosse in bocca, non già di un grave filosofo, com'era Cinea, ma di un cortigiano voluttuoso, o di un ghiotto parassito, ecciterebbe ancora più riso.

Fa rider non meno una pronta risposta, massimamente se è arguta, piccante inaspettata, come avvenne ad un giovane che millantando la sua elevata statura, e motteggiando la piccolezza di un suo compagno di eguale età, udì rispondersi: *Mala erba citius crescit*.

10. La sciocchezza di una strana esagerazione acconciamente si beffa con una esagerazione maggiore. Così al falso vanto del Soldato millantatore di *Plauto*: « Io nacqui il « giorno appresso che da Ope era nato Giove», soggiunge il servo piacevolmente: Sciagura! « che non nascesti un dì prima, che in luogo » di Giove or regneresti tu in cielo ».

11. Molto pur giova a destare il riso una fina ironia; massimamente allorchè per mezzo di equivoci, o di metafore, o d'illusioni si coprono dei veri biasimi con finte lodi, come nel sonetto del *Berni*, che comincia:

» Chiome d'argento fino, irte, ed attorte
» Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro,

e finisce:

» Son le bellezze della Donna mia;

dove acutissimo soprattutto è il verso:

» Denti d'ebano rari e pellegrini,

per esprimere che neri e pochi n'avea in bocca, e questi pur dondolanti.

12. Una personificazione ingegnosamente adattata a cosa, che men suscettibile ne sembri è anch'essa atta a far ridere, come laddove lo stesso *Berni* per descrivere un bicchier di legno da cui il liquore trapelava per le fessure e pei pori, e che posar non poteva perchè mancante di opportuno sostegno, ci dice :

» Sudava tutto e non poteva sedere.

13. I giuochi di parole, le etimologie, gli anagrammi, quando abbiano una certa finezza, e racchiudono allusioni nuove, ingegnose, piccanti, valgono essi pure a destare il riso; ma parco uso conviene farne, perchè abusandone è troppo facile il cadere nel freddo.

14. Molto parimente divertono le parodie, o le buffe imitazioni di seri componimenti ma in queste convien guardarsi dal prender di mira componimenti che meritino di essere rispettati perciocchè allora la beffa eccita indegnazione anzi che riso.

15. L'addurre un testo di qualche celebre autore in senso affatto diverso, o con diversa applicazione da quella ch'egli ha inteso, è pure una specie di parodia piacevole; ma è d'uopo astenersi dall'usar questa libertà coi testi dei libri sacri, i quali sdegnano di essere profanati per simil modo.

16. Alle parodie assomigliansi in qualche parte anche i travestimenti, come l'Eneide del *Lalli*, e le varie traduzioni del *Tasso* nei dialetti vernacoli napoletano, veneziano, bergamasco, milanese ec.: ma qui pure siffatti travestimenti se piacciano nelle cose piccole e brevi, annoiano nelle lunghe.

17. I versi fidenziani, o pedanteschi, i quali sono un misto d'italiano e di latino italianiz-

zato, e i versi maccaronici, che al contrario sono un miscuglio di latino e d'italiano latinizzato, sono anch'essi una specie di parodia delle due lingue, e anche essi molto divertono, quando sono ben fatti; ma è difficilissimo il far questa mescolanza delle due lingue in modo che sembri il parlar naturale di un uomo non una studiata e affettata caricatura.

18. Finalmente la pittura degli altrui difetti o di animo o di corpo, generalmente diletta, perchè l'amor proprio di ciascuno gode di veder gli altri fatti oggetto di riso: ma questa pittura non debb'essere caricata oltre il dovere perocchè esce dal verisimile, nè fatta con troppo neri colori, o con tratti ributtanti, perocchè invece di diletto allora move fastidio e sdegno; per piacere alle oneste persone deve esser fatta con tratti e colori vivi bensì ma delicati insieme e genitali.

Dei fonti del ridicolo parla assai lungamente *Baldassarre Castiglione* nel libro II del suo Cortegiano, che utilmente all'occasione, potrà consultarsi.

APPENDICE I.

Del bello.

Il bello, di cui in varie guise da varj si è ragionato, in altro propriamente non è riposto, che in una rappresentazione piacevole; e per conseguenza tutto quello che contribuisce a far sì che la rappresentazione di una o più cose porga diletto, contribuisce necessariamente a far che bella si chiami.

Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa la quale eserciti vivamente le facoltà del corpo, o quelle dell'animo, senza offenderle, nè stancarle, produce un piacere. Quanto adunque la rappresentazione di uno

o più oggetti offrirà maggior numero d'impressioni e di idee, sicchè le facoltà del corpo o dell'animo ne sieno più vivamente esercitate, e quanto più facilmente, e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potranno da noi rilevarsi; tanto più aggradevole sarà una tale rappresentazione, e tanto per conseguenza sarà chiamata più bella.

Questa è la ragione, per cui *varietà* congiunta coll'*unità* è stata sempre riguardata come uno dei principali elementi del bello per la moltiplicità delle impressioni ed idee, che la varietà ci presenta, unita alla facilità di tutte rilevarle a un tempo solo, quando per la loro unità e connessione formano un solo tutto.

Per la stessa ragione al bello contribuisce la *regolarità*, la *proporzione*, l'*ordine*, la *simmetria*, la conosciuta *corrispondenza dei mezzi col fine*, l'esatta *imitazione della natura*, la *novità*, la *grazia*, l'*eleganza*, la *sublimità*, la *magnificenza* cose tutte le quali giovano o ad attrarre e intertener maggiormente l'attenzione con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle impressioni o delle idee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici impressioni ed idee nel tempo stesso e senza fatica.

Or applicando questi principi alle opere di ingegno, e singolarmente alle letterarie perchè un componimento di qualunque sorta abbia a chiamarsi bello, richiedesi:

In 1 luogo unità di soggetto, perchè tutto riferendosi ad un sol punto, l'attenzione su quello possa fissarsi più agevolmente, senza venire da altre cose dissipata e distratta.

2. Varietà di parti, perchè la moltiplicità delle idee, che indi nascono esercitin l'attenzione con più diletto, e le tolgano la stanchezza, e la noia che necessariamente proviene dalle

star troppo tempo occupato sopra una sola e medesima idea, o sopra idee del tutto uniformi.

3. Acconcia distribuzione, proporzione, ordine, connessione fra queste parti, onde veggansi tendere di concerto a formare un sol tutto, e a questo perciò si possa più facilmente e senza fatica rilevar tutto insieme.

4. Esatta corrispondenza di mezzi col fine proposto: e quindi somma chiarezza e precisione, ove trattasi d'istruire; solidità e robustezza di argomenti, ove cercasi di convincere o persuadere; opportuno maneggio di affetti, ove si tratta di movere; pitture vive, piacevoli, nuove, ingegnose, ove cercasi di dilettare.

Soprattutto attenzione grandissima allo stile, che è quel colorito e quella vernice che a tutte le opere letterarie dà il maggior risalto e splendore, e senza cui avviene sovente che molte cose buone e pregevoli rimangano tuttavia abbiette e trascurate.

Le qualità che aver debbe indispensabilmente chiunque ama formarsi uno stil commendevole, sono: 1. perfetta cognizione della lingua in cui si parla o si scrive, e quindi esatta purità e proprietà nei termini, e piena osservanza delle regole grammaticali nell'uso dei termini e nella sintassi; 2. perfetta chiarezza e nitidezza di discorso; 3. una certa armonia, che renda facile ed aggradevole il discorso a cui legge od ascolta. Secondo poi i diversi soggetti dee lo stile aver di più la facilità, la grazia, l'eloquenza o la vivacità, la forza, la sublimità, la magnificenza, che si conviene.

APPENDICE II.

Del sublime.

La sublimità, come poc'anzi abbiamo accennato è una delle qualità che costituiscono il bello: ma richiede una più particolare spiega-

zione, perchè non tutti ne hanno la stessa idea. Prenderem quindi a considerarla prima ne' medesimi oggetti che diconsi grandi, o sublimi; poi nella maniera di descriverli, o rappresentarli.

ARTICOLO I.

Della sublimità negli oggetti.

Non è facil cosa l'esprimere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi, quando li riguardiamo; ognun però abbastanza in se stesso per esperienza la sente. Consiste ella in una specie di elevazione, ed espansione dell'animo, che lo solleva sopra il suo stato ordinario, e l'empie di un senso di maraviglia e di stupore, ch'ei non sa ben descrivere. La commozione è certamente piacevole, ma insieme di un genere serio: ha un certo grado di solennità e maestà imponente, che si accosta alla severità, spezialmente allorchè giugne alla sua massima altezza; e facilmente distinguesi dalla più gaia e vivace commozione, che nasce dagli oggetti leggiadri e graziosi.

Ogni vastità illimitata produce tosto l'impressione del sublime. Tale è l'effetto che crea in noi la vista di una pianura senza confine, l'ampiezza immensa del firmamento, l'indefinita espansione dell'oceano, un'erta montagna che perdesi tra le nubi, un precipizio di cui non veggasi il fondo. Tolto ogni limite ad un oggetto si rende tosto sublime.

Non è però la sola vastità dell'estensione che ecciti quest'idea: un suono grave e gagliardo il rimbombo del tuono, il romoreggiar dei venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cateratta di acque sono certamente oggetti sublimi, sebben non abbiano relazione allo spazio.

Una gran forza messa in azione eccita sempre sublimi idee, e questa n'è forse la più copiosa sorgente. Quindi la grande impressione dei tre-

muoti, delle vulcaniche eruzioni, dei furiosi incendj, delle vaste inondazioni, dell'oceano in tempesta, dell'imperversar dei venti, dei tuoni e dei fulmini, e di tutte le violenze straordinarie degli elementi. E come l'azzuffamento di due eserciti è il più alto sfogo dell'umana forza, così in se racchiude moltiplici fonti del sublime, e viene considerato come uno dei più grandiosi spettacoli che possano presentarsi allo sguardo e all'immaginazione.

Burke propone come sorgente unica del sublime il terrore, affermando che non han questo carattere, se non gli oggetti che producono la impressione del dolore, o del pericolo. Ma il magnifico prospetto di una immensa pianura, o del firmamento stellato è certamente sublime, sebbene il terrore non vi abbia parte.

È da confessare però che il terrore alle impressioni sublimi assaissimo contribuisce; e perciò tutte le idee del genere solenne e imponente, e che confinano col terribile, quali sono la solitudine, il silenzio, l'oscurità, il disordine accrescono mirabilmente siffatta impressione. Le scene della natura che più innalzan la mente, e producono i sentimenti sublimi, sono non già una spiaggia amena, o una verde e ridente campagna, ma una montagna scoscesa, un lago solitario, un'antica foresta, un torrente che scorra in mezzo ai dirupi. Il cupo suono di una campana ha sempre un non so che di grande, ma quando si ode nel più profondo silenzio della notte, il divien doppiamente. L'oscurità produce essa pure lo stesso effetto, qual' e il fosco orror di una selva o di una profonda caverna, e quali sono comunemente le scene notturne. Anzi la stessa oscurità dell'oggetto, che non si possa ben concepire, fa che l'immaginazione ne resti più fortemente colpita: così l'infinità del-

l'ente supremo e l'eternità della sua esistenza benchè sorpassino ogni concepimento, pure ne esaltano al più sublime grado l'idea. Anche il disordine accresce l'impressione del sublime: una gran massa di rupi gettate, alla rinfusa dalle mani della natura ferisce la mente d'idee più grandi, che se fossero l'una su l'altra assettate colla più studiata simmetria.

Un altra specie di sublime che può chiamarsi morale, o sentimentale degli uomini. Scevola che arde la destra per aver fallito il colpo designato contro Porsenna; Coclite che a tutto l'esercito di Porsenna si oppone solo sul ponte; Curzio, che per salvare la patria si precipita nella voragine; i Decj, che per lei si sacrificano agli Dei infernali, empion la mente di un attonita maraviglia. Così sorprende al vecchio Orazio presso *Corneille*, allorchè domandato che far doveva suo figlio rimasto solo contro i tre Curiazj, risponde: *Morire*. Sorprende egualmente la fermezza di Poro che dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alessandro è interrogato da lui in qual guisa voleva esser trattato, risponde: *da re*. Sorprende non meno il coraggio e la confidenza di Cesare, che al nocchiero atterrito dalla tempesta grida: *Quid times? Caesarem vehis*.

Ovunque mirisi una gran forza messa in attività, e un grande e straordinario effetto prodotto da questa forza, sia egli accompagnato o no dal terrore, eccita l'ammirazione, e solleva l'animo ad idee grandi e sublimi.

ARTICOLO II.

Del parlare e dello scriver sublime.

Il parlare e lo scriver sublime in altro appunto non è riposto, che nel saper fortemente esprimere le idee testè accennate, nel sapere cioè rappresentare gli oggetti, o gli atti, e i

sentimenti sublimi in maniera che feriscano l'immaginazione di chi legge, od ascolta come se a questi atti od oggetti ei si trovasse presente, o udisse ei medesimo le descritte persone prorompere in quei magnanimi sentimenti.

Longino nel suo trattato dello scriver sublime cinque fonti ne accenna; il primo de' quali è l'arditezza o grandezza dei pensieri, il secondo è il patetico, il terzo è la convenevole applicazione delle figure, il quarto l'uso dei tropi e delle belle espressioni, il quinto l'armonica struttura e disposizione delle parole. Ma i due primi soltanto, cioè l'arditezza e grandezza dei pensieri, e la forte espressione e pittura delle passioni appartengono veramente al sublime; i tre altri, cioè le figure, i tropi e l'armonia al bello scrivere in generale piuttosto che al sublime in particolare si riferiscono.

Anzi il vero sublime sdegna qualunque vano ornamento, ed ama di esser esposto nella sua schietta e naturale grandezza colla maggiore semplicità. « Facciasi, disse Iddio, la luce; e la luce fu fatta » è un tratto riconosciuto come sublime dallo stesso *Longino*, perchè esprimente un grande effetto prodotto da una forza onnipossente colla massima facilità. Ma questo effetto medesimo che esposto nella maniera più semplice sì altamente colpisce, perderebbe tutta la forza se coi rettorici abbellimenti esortar si volesse, dicendo a modo di esempio: « Il supremo arbitro della natura colla possente energia di una sola parola alla luce » diè l'esistenza ». Questo sfoggio intempestivo di ornamenti, inalzando apparentemente lo stile come acconciamente osserva *Boileau*, deprimerebbe il pensiero.

Or nel pensiero appunto consiste il sublime. Se l'oggetto, se l'atto, se il sentimento che

rappresentasi, non è grande per se medesimo, invano cercasi d'ingrandirlo colle parole; e sovente accade che con questi inutili sforzi in luogo dell' ammirazione si ecciti il riso.

Allorchè l'oggetto per se medesimo è veramente grande e sublime non solamente con nobile semplicità vuol essere espresso, ma eziandio con giudiziosa parsimonia di parole: ogni parola superflua scema la forza al pensiero. Veggasi come *Lucano* per volere amplificare male a proposito il *Quid times? Cesarem vehis*, che è tanto sublime ed energica nella concisa semplicità, è riuscito a degradarlo e snervarlo, finchè lo ha ridotto ad una puerile ed insulsa ampollosità (Phars. lib. V. v. 578.):

Sperne Minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum: Italiam, si coelo auctore recusas,
Me pete. Sola tibi caussa haec est justa timoris,
Vectorem non nosse tuum, quem Numina nunquam
Destituunt, de quo male tunc Fortuna meretur,
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea Coeli iste, fretique,
Non puppis nostrae labor est. Hanc Cesare pressam
A fluctu defendet onus . . . .
. . . . Quid tanta strage paratur
Ignoras? Quaerit pelagi, coelique tumultu
Qui praestet Fortuna michi (1).

---

(1) . . . . » Sprezza pur, dice, i nembi,
» E al furiar del vento apri le vele.
» Se dell' aure il favor ti vieta Italia,
» Il mio ti guidi. Del timor cagione
» È che io ignori il Passagger, cui ride
» Ognor propizio il ciel, cui la Fortuna
» Mal serve allor, che non previene i voti.
» Va; dello scudo mio sicuro affronta
« L'alto mar procelloso. Al nostro abete
» Non minacciano i nembi: a lui fia scampo
» Cesare col suo peso. . . . .

Nè il sentimento medesimo del sublime, comunque strettamente e semplicemente espresso, può lungamente protrarsi. La mente non può durare gran tempo in quella elevazione a cui esso l'innalza, e cerca sempre di ricadere nel suo stato ordinario. Quindi i tratti sublimi esser debbono come i lampi del cielo, che altamente risplendono e abbagliano, ma scompajono prontamente.

Non basta però allo scriver sublime la sola semplicità, concisione e brevità: vi si richiede inoltre, e principalmente, nerbo e robustezza, la quale in gran parte dalla medesima semplicità e concisione dipende, e in parte maggiore dipende da un' opportuna scelta di circostanze, che presentin l' oggetto nel suo più grande e più luminoso prospetto. Se la descrizione è troppo generica e spogliata affatto di circostanze, l'oggetto appare in una dubbia luce, e poco; o niuna impressione fa sopra l' animo: e se circostanze vi si frammischiano triviali, od improprie, il tutto cade e illanguidisce. Una tempesta, a cagion di esempio, è un oggetto sublime in natura; ma perchè sia sublime nella descrizione, non basta usare le generali espressioni intorno alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di scuoter gli alberi, e sollevar le onde: convien dipingerla con tali circostanze, che empian la mente di grandi e terribili idee. Ciò è stato felicemente eseguito da *Virgilio* nel seguente tratto delle Georgiche (Lib. I.):

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextera, quo maxima motu

» Non sai qual s' apparecchi alto destino
» Con sì gran strage ? Di trovar procura
» Qual ben coi flutti e il minacciar del cielo
» La fortuna mi rechi.

Trad. dell' Ab. Cassola.

Terra tremit, fugere ferae, et mortalia corda
Per gentes humili stavit pavor (1).

Così parlando de' giganti egli dice (*ib.*):

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
Scilicet, atque Ossae frondosum involvere,
Olympum,
Ter Pater extructos disjecit fulmine montes (2).

Claudiano all' incontro in un frammento sopra la guerra de' giganti, rappresentandoli in atto di svellere e di portar le montagne, immagine così grande in se stessa, ha saputo render buffa e ridicola quest' immagine, dipingendo un dei giganti col monte Ida sopra le spalle, e con un fiume che da quello calando gli scorre giù per la schiena.

I difetti opposti al sublime son due principalmente, il freddo consiste nel degradare un oggetto, o un sentimento sublime in se stesso, con un basso concetto, o con una debole e puerile descrizione: l' ampolloso nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera colla pretensione di recarlo al sublime o nel cercar d' innalzare un oggetto sublime oltre a tutti i limiti naturali e ragionevoli.

Di tutti i libri e antichi e moderni, la sacra Bibbia, e singolarmente i libri profetici son quelli che ci forniscono i più splendidi esempj della vera sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quelli una nobiltà mirabile, tanto per la

(1) « Il padre Giove nel gran bujo assiso
» Degli altri nembi colla rossa destra
» Vibra le ardenti folgori, al qual moto
» Trema la terra, fuggono le fiere
» E per le vene de' mortali scorre
» Freddo timor, che gli umilia e confonde.

(2) . . . . Essi tre volte
» Di sovrapporre al Pelio, l' Ossa, e all' Ossa
» L' alto selvoso Olimpo si sforzaro;
» Tre volte Giove i sovrapposti monti
» Colla terribil folgore atterrò.

grandezza dell' oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla a cagion di esempio, di terribili e sublimi idee non ci si offre in quei passi del Salmo XVII, ove descrivesi la comparsa dell' Onnipossente? « Si commosse,
» e tremò la terra; conturbati e commossi fu-
» rono li fondamenti dei monti, perchè sdegna-
» to si è Dio con quelli. Ascese il fumo nell' ira
» di lui, arse il fuoco dalla sua faccia, i car-
» boni da lui si accesero. Piegò i cieli, e calò,
» e la caligine era sotto i suoi piedi. Salì so-
» pra i Cherubini, e volò sulle penne de'ven-
» ti. Pose le tenebre suo nascondiglio, e fe-
» ce a se dintorno suo padiglione l' acqua te-
» nebrosa fra i nembi dell' aria ». Di simili tratti infinito numero s' incontra e ne' *salmi*, e nel libro di *Giobbe*, e ne' cantici di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezecchia*, e nei libri de'Profeti, spezialmente in *Isaia*, e *Geremia*, il primo dei quali è il più sublime di tutti nel grande e nel terribile, il secondo nel patetico.

Dopo i profeti Omero è quello che per sublimità più si ammira. Le sue descrizioni degli eserciti che si affrontano; l'anima, il fuoco, la rapidità, il terrore, che domina nelle sue battaglie, ad ogni lettor dell'Iliade frequenti esempj forniscono della più alta sublimità. L' introduzione degli Dei bene spesso contribuisce a sollevar maggiormente la maestà di queste scene guerriere. Nel libro XX. spezialmente, ove tutti gli Dei prendon parte al combattimento, chi in favore de'Greci, e chi dei Trojani, il poeta sembra aver posto i suoi sforzi maggiori; e la descrizione s'inalza alla più stupenda magnificenza. Giove tuona dal Cielo: Nettuno scuote col suo tridente la terra; crollan le navi de' Greci, le mura della città, e le montagne; la terra tre-

ma infino al centro: Plutone balza dal trono, temendo non sieno i profondi arcani delle tartaree regioni aperti agli occhi dei mortali. Nell'Odissea sublimissimi sono i tratti di Scilla, Cariddi, Antifate e Polifemo, che *Orazio* chiama miracoli (1); e più ancora quello, che Ulisse balza nudo coll'arco e gli strali, e colla terribilità di un Dio vendicatore in mezzo alla porta della sala, in cui banchettavano i Proci, e loro scoprendosi intima a tutti la morte.

Rapido e sublime nelle descrizioni delle battaglie è pur *Ossian* d'ordinario. Nel Fingal così egli dipinge la battaglia degli Scandinavi cog'Irlandesi:

» Come d'autunno le procelle nere
» Sbucan da due eccheggianti alte montagne;
» Sì gli uni agli altri s'avventar gli Eroi.
» Quai due scendendo torbidi torrenti
» Dall'erte balze incontransi e confondono
» L'onde spumanti dilagando il piano:
» Tai nella mischia romorosi e densi
» E tenebrosi ad affrontarsi andaro
» Loclino ed Inisfela. I crudi colpi
» Mesce duce con duce, ed uom con uomo:
» Scudo percosso a scudo alto risuona.
» Balzan per l'aria gli elmi: il sangue scorga
» E fuma intorno. Quale è il fier fragore
» Dell'ocean, che rompe ai scogli i flutti,
» Quale del tuon lo scoppio in ciel rimbomba;
» Tale il romore è dell'orribil pugna.

Meno ardente e impetuoso nelle battaglie si mostra *Virgilio*, sebbene in più luoghi Enea, Turno, Mezenzio vi facciano grande e luminosa comparsa. Ma la sublimità di Virgilio assai più si ammira nell' incendio di Troja e nella discesa di Enea all'Inferno.

---

(1) *Ut speciosa dehinc miracula promat Antiphatem, Scyllamque; et cum Cyclope Charybdim.*

Sublime nel *Tasso* è il congresso dei demonj imitato poscia dal *Milton*, portentose le avventure del bosco incantato, e assai movimento e calore si scorge pur nei suoi combattimenti, ove Argante, Clorinda, Solimano Tancredi, Rinaldo fan prove maravigliose.

Eguali prove e maggiori fan presso l' *Ariosto* Mandricardo, Gradasso, Rodomonte, Marfisa, Bradamante, Astolfo, Ruggiero, Rinaldo; Orlando; ma l'uso delle armi fatate spesso ne scema la maraviglia, e le cose portate alla stravaganza fanno talvolta che la maraviglia degeneri nel ridicolo (1).

Molta sublimità regna nei poemi di *Milton* e *Klopstok*; ma ella è di un genere totalmente diverso, consistendo più nelle astrazioni metafisiche, e nella rappresentazione di un mondo invisibile, che in quella degli oggetti reali e visibili.

Immaginazione sublimissima in questo genere prima di esso ha mostrato il *Dante* nella sua descrizione dell' Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso, massimamente nel primo.

Nel *Petrarca* la finezza e delicatezza dei pensieri, e la dolcezza delle espressioni ammirasi piuttosto che la grandezza e sublimità.

I lirici, ove maggior copia s'incontra di tratti grandi e sublimi, sono *Pindaro Orazio* il *Chiabrera*.

Nei tragici quelli che per sublimità si distinguono, sono *Eschilo*, *Sofocle*, ed *Euripide* fra i Greci; *Corneille*, e *Crebillon* tra i

(1) Questo difetto si scorge maggiormente nel *Berni* come dove ci descrive uno a cavallo, che tagliato per mezzo a traverso pur seguitava a combattere, finchè volendo calare un fendente a due mani, il tronco superiore sen cadde a terra; e conchiude:
» Così colui, che non se n'era accorto,
» Andava combattendo, ed era morto.

Francesi; tra gl'Inglesi *Shakespeare*, e *Alfieri* tra gl'Italiani.

APPENDICE III.

Del gusto.

Come intorno alla natura del bello diversissime sono state le opinioni; così intorno al gusto, che di quello suol essere il giudice.

Il gusto può definirsi quella facoltà per cui sappiamo distinguere il bello, e sentirne il piacere.

Questa facoltà è comune in qualche grado a tutti gli uomini, perciocchè nell'umana natura non vi ha cosa più universa del piacere, che proviene dal bello. Ma benchè niuno di questa facoltà sia affatto privo, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti.

In alcuni ne appar soltanto un piccol barlume; le bellezze, che ad essi piacciano sono del genere più triviale e più sensibile; e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione: laddove in altri il gusto perviene ad un sottile discernimento e ad una viva sensibitità delle più fine bellezze.

Questa differenza in parte si dove alla diversa costituzion fisica, ad organi più delicati a più fine interne potenze, di cui alcuni sono dotati a preferenza di altri; ma assai più debbesi all'educazione e alla coltura. Di ciò ognuno bensì può agevolmente convincere, sol riflettendo all'immensa superiorità, che nella finezza del gusto la coltura e l'educazione forniscono alle nazioni civilizzate sopra alle barbere, e che fornisce nella medesima nazione alle persone esercitate nelle arti liberali sopra all'incolto e rozzo volgo.

L'esercizio per legge universale della nostra natura contribuisce al miglioramento di tutte le nostre facoltà così del corpo, come dell'animo.

Una prova sensibile rispetto alle facoltà attinenti al gusto ne abbiamo in quella parte che chiamasi orecchio per la musica. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l'uso e la pratica estendono il poter nostro, e c'insegnano a gustare le melodie più delicate; finchè per gradi ci abilitano ad entrare negl'intralciati e composti piaceri dell'armonia. Così l'occhio per le bellezze della pittura non si acquista tutto ad un tratto ma a poco a poco si forma col veder varj dipinti, e studiare le opere dei migliori maestri. E precisamente allo stesso modo, rispetto alle bellezze del comporre, l'attenzione ai più approvati modelli lo studio dei migliori autori, il confronto dei maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza son quei che producono il raffinamento del gusto.

Per due modi l'esercizio contribuisce a questo raffinamento, in primo luogo col perfezionare la sensibilità naturale pel bello, in secondo luogo col perfezionar la ragione per ben conoscerlo e giudicarlo.

Imperocchè da ambedue le cose dipende la finezza del gusto: e ciò si comprenderà agevolmente considerando che massime nelle opere di ingegno il bello per la più parte consiste nella rappresentazioni o degli oggetti naturali o dei caratteri, delle azioni, dei costumi degli uomini. Ora il piacere che proviamo da tali rappresentazioni, è tanto maggiore, quanto son esse meglio eseguite; e il sentire e conoscere che sieno bene eseguite, dipende in parte dalla medesima sensibilità, e in parte maggiore dall'intelletto e dalla ragione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, possono piacere per alcun poco, finchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non sia stata osservata; ma qualora dimostrasi come la na-

tura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come lo scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare ed esporre il suo soggetto, l'illusione ben tosto dileguasi, e quelle false bellezze più non danno piacere.

Il gusto adunque nel suo stato perfetto dee riguardarsi come un risultato della natura insieme e dell'arte, supponendo esso il natural senso del bello raffinato dalla frequente attenzione a' più begli oggetti, e nel tempo stesso guidato e perfezionato da' lumi dell'intelletto e della ragione.

Aggiugneranno che al vero gusto non men richiedesi un cuor ben fatto, che una mente bene assestata. Le morali bellezze non solamente per se medesime superano tutte le altre; ma influiscono più o meno sopra una gran moltitudine di altri oggetti del gusto. Dovunque han parte gli affetti, i caratteri, o le azioni degli uomini (e queste cose certamente forniscono all' ingegno i migliori soggetti), non si può una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri, se non si posseggono virtuose affezioni. Chi ha il cuor duro, o senza delicatezza, che non sente ammirazione e trasporto per tutto ciò che è veramente nobile e grande, e degno di spezial lode, chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere deve ritrarre dalle più alte bellezze dell'eloquenza e della poesia.

I caratteri del gusto giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a due delicatezza e correzione. La *delicatezza* riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità su cui il gusto è fondato; suppone cioè organi più fini, e più sagaci potenze, che ci abilitano a scoprire quelle bellezze che ascose rimangono al senso volgare. La *correzione* ri-

guarda principalmente la perfezione che il gusto riceve dall'intelletto. Uom di gusto corretto è quegli che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con se la norma per giudicare dirittamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo del bello che in ogni opera incontra, lo riferisce alla sua propria classe, assegna per quanto si può i principj ond'esso trae il potere di dilettarci, ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve, e non più.

Ma il gusto è soggetto ad esser corrotto, e sovente gusti assai diversi s'incontrano, non solo in diversi individui, ma anche in diverse nazioni e diverse età. Questi gusti corrotti però non durano lungo tempo; conciossiachè il natural senso del bello, e più la ragione, alla fine prevalgono.

Alla greca architettura, nel totale decadimento delle scienze e delle arti, succedette la gotica; ma le greche proporzioni, come più conformi alla ragione, novellamente rivissero al rifiorire delle arti; e se alcun tempo in appresso rimasero alterate da un malinteso amore di novità, han ripigliato poscia, e tuttor conservano il lor primiero vigore.

Lo stesso è avvenuto circa alle lettere. Alla nobile semplicità del secolo di Augusto succedette l'amor delle arguzie, de' concetti, de' lambiccati pensieri, delle antitesi, delle frasi ampollose al tempo di Seneca, di Lucano, di Marziale, di Silio Italico, di Stazio, di Claudiano. Ma tutto questo fu rigettato al risorgere della letteratura, e se nel secolo XVII si tornò da molti in Italia allo stil concettoso, e alle metafore ardite e stavaganti, sul cominciare del XVIII uno stile più ragionevole, vale a dire più naturale, più semplice, più dignitoso fu nuovamente introdotto.

Nella diversità dei gusti però affine di giudicar rettamente quale sia buono e quale cattivo, convien far prima una distinzione. O trattisi di un medesimo oggetto, o di oggetti diversi. Nel secondo caso i gusti esser possono differenti, e tutti buoni ciò non ostante. Ad alcuni piace la poesia, ad altri la storia, o l'eloquenza; chi preferisce la commedia, chi la tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l'ornato, la gioventù si diletta dei componimenti ameni e spiritosi, l'età più matura presceglie piuttosto i seri e gravi: alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi, e forti rappresentazioni di affetti, altri inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni come nelle cose di sentimento. Or benchè differiscano fra di loro, pur tutti mirano a un qualche bello adattato alla loro indole, sicchè niuno ha motivo di condannar gli altri.

Ma qualora gli uomini discordino intorno al medesimo oggetto, qualora uno condanni come deforme ciò che un altro ammira come bellissimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di gusto; e allor certamente, se l'uno è buono, l'altro debb'esser cattivo.

Per decidere in tal caso qual sia il buono o cattivo gusto, non vi ha che esaminare l'oggetto medesimo, e veder quali e quante ei possegga di quelle qualità che costituiscono il bello.

Se talun prenderà piacere di una nojosa e monotona uniformità, o di una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità andrà dietro alle stravaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza e inesperienza gusterà come nuove le cose più triviali e comuni; se per mancanza di sentimento dilicato non saprà compiacersi che delle cose più grossolane e materiali, o per eccesso di raf-

finamento andrà solo in traccia di cose studiate ed affettate, dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo imperfetto, e corrotto e vizioso.

All'incontro se nell'oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo e approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità, il suo gusto si dirà e delicato insieme e corretto, e quindi vero, reale e perfetto buon gusto.

APPENDICE IV.

Della critica.

Io saper discernere le qualità, che rendono un oggetto bello e perfetto, o deforme e vizioso, e dove e quanto esso meriti di esser gustato e approvato, appartiene alla critica, la quale perciò al vero e perfetto buon gusto è assolutamente indispensabile.

Non vi ha quasi nessuno, che nelle materie di gusto non sente qualche grado di piacere o dispiacere, e secondo questo non si arroghi di dare il suo giudizio. Ma altro è il dire che una cosa piace, o dispiace, ed altro è il dir che è bella o deforme.

A ognuno può esser lecito manifestare il piacere o dispiacere che sente da un dato oggetto; e il sol pericolo che allora corre è di essere giudicato uom di cattivo gusto, qualor gli piaccia quel ch'è veramente bello e lodevole.

Ma quando taluno decide che una cosa è bella o difettosa, egli è in dovere di dar ragione del suo giudizio, e mostrar le bellezze o i difetti di ciò che egli critica, vale a dire se abbia o no la richiesta unità e varietà, se la regolarità, la proporzione, l'ordine, che le conviene, se i mezzi corrispondano al proposto fine, se dove han luogo le imitazioni della natura, queste sian bene eseguite, se abbiavi no-

vità, se perspicuità, nitidezza, grazia, eleganza, o robustezza, calore, sublimità, magnificenza, e fino a qual grado.

Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti; ma un gusto delicato insieme e corretto per essa è necessario, e un esatta cognizione dell'oggetto di cui si giudica, e della natura, o dell'arte, a cui esso appartiene, onde discernere francamente quali e quante ei possegga delle bellezze alla sua natura, o al suo artificio proporzionate e convenienti.

APPENDICE V.

Del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni.

Egli è un fenomeno singolare, e che spesso ha esercitato le speculazioni dei filosofi quello che gli scrittori e gli artisti più segnalati per le loro opere sieno generalmente apparsi in gran numero nel medesimo tempo. Alcune età ne sono state affatto povere, mentre in altre la Natura gli abbia prodotti con una profusa fecondità.

Varie ragioni sono state di ciò assegnate da varj; ma le cause morali soprattutto sembrano avervi influito come le circostanze favorevoli del governo e dei costumi, l'incoraggiamento date agl'ingegni degli uomini potenti, e in particolar modo l'emulazione eccitata dall'aver vivi e presenti sott' occhio i grandi esempj degli uomini straordinarj.

Comunque sia, quattro di queste felicità sono state segnatamente notate dai dotti.

La prima è il secolo della Grecia, che incomincia vicino al tempo della guerra del Peloponneso, e si stende fino ai tempi di Alessandro il grande, nel qual periodo noi abbiamo fra

gli storici *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte* tra i filosofi *Socrate*, *Platone*, *Aristotele*, *Zenone*, *Epicuro*, tra gli oratori *Lisia*, *Demostene*, *Eschine*, *Isocrate*, tra i poeti *Eschino*, *Sofocle*, *Euripide*, *Aristofane*, *Menandro*, *Anacreonte*, *Pindaro*, *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco*, *Teocrito*, *Mosco*, *Bione*.

La seconda è il secolo di Roma, compreso prossimamente fra l'età di Giulio Cesare e quella di Augusto in cui dopo *Plauto* e *Terenzio*, che furon alcun tempo prima fiorirono tra i poeti *Lucrezio*, *Catullo*, *Tibullo*, *Properzio*, *Virgilio*, *Orazio*, *Fedro*, *Ovidio*, tra gli oratori *Cicerone* e *Ortensio*, tra gli storici *Sallustio*, *Cesare*, *Livio*.

La terza comprende il risorgimento delle lettere in Italia dal secolo XIV. al XVI inclusivamente, in cui si ebbero *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Macchiavelli*, *Bembo*, *Casa*, *Caro*, *Castiglione*, *Costanzo*, *Guicciardini*, *Ariosto*, *Tasso* ed altri molti, parte prosatori, e parte poeti, e la più parte prosatori insieme e poeti nella propria lingua, oltre quelli che con lode scrissero latinamente, come *Angelo Poliziano*, *Sannazzaro*, *Pontano*, *Vida*, *Fracastoro*, *Flaminio*, *Giovio*, *Manuzio*, *Sadoleto*, ed altri.

La quarta abbraccia l'età di Luigi XVI. in Francia, e della Regina Anna in Inghilterra; nella quale si distinsero in Francia *Corneille*, *Racine* *Moliere*, *Boileau*, *la Fontaine*, *Giambattista Rousseau*, *de Retz*, *Bousset*, *Fenelon*: *Bourdalove*, *Massillon*, *Pascal*, *Malebranche*, *la Bruyere*, *Bayle*, *Fontenelle*, *Vertot*; e in Inghilterra *Dryden*, *Pope*, *Addisson*, *Priar Swift*, *Parnell*, *Congreve*, *Otway*, *Young*, *Rowe*, *Atterbury*, *Bolinbroke*, *Shaftsbury*, *Tillotson*, *Temple*, oltre i Filosofi *Boyle*, *Locke*, *Newton*, *Clark*.

Quando parlasi comparativamente degli antichi e dei moderni, per antichi intendonsi generalmente que' che vissero ne' due primi periodi, inchiudendo anche Omero ed Esiodo, che vissero anteriormente, e per moderni quei che fiorirono nelle due ultime età, inchiudendo pur gli scrittori dei nostri tempi.

Con molto calore si agitò in Francia sulla fine del secolo XVII. a chi dovesse darsi la preferenza, tenendo *Boileau* e Mad. *Dacier* per gli antichi, *Perault* e *La Motte* pei moderni. Anche a' nostri giorni vi ha chi mostra maggiore propensione per l'uno, e chi per l'altro partito.

A risolvere la quistione fa d'uopo considerare in che principalmente distinguansi gli scrittori delle due prime, e quelli delle due ultime età. Le età del mondo possono in certo modo paragonarsi a quelle dell'uomo. Ora in queste noi veggiamo che l'età adulta porta seco maggior sapere e raffinamento; ma la giovanile è quella che ha maggior vivacità, maggior fuoco, maggior entusiasmo. Tale appunto sembra essere la caratteristica differenza fra i poeti, oratori, e storici antichi paragonati a' moderni. Negli antichi noi troviamo maggior naturalezza, fantasia più originale, più alti concetti; nei moderni maggior artificio e corruzione, ma in generale minor grandezza e sublimità.

Quindi è che per l'estensione delle cognizioni, per l'accuratezza del pensare, ed anche per lo scriver esatto e corretto molte opere dei moderni sono da preferirsi alle antiche: ma per tutto quel che appartiene al genio originale, alla spiritosa, magistrale, sublime esecuzione, gli antichi sono da anteporsi; e in molti generi da' moderni non sono stati pur mai pareggiati.

Nell' epica poesia, a cagion d'esempio, *Omero* e *Virgilio* stanno tuttora di molti gradi

al di sopra dei loro imitatori. Oratori eguali a *Demostene* e a *Cicerone* nelle ultime età non si sono mostrati. Nella storia, sebbene maggiore accuratezza e giudizio si scopra in molti dei nostri, in niuno però abbiamo narrazioni sì eleganti, pittoresche, animate, come son quelle di *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, *Livio*, *Cesare*, *Sallustio*, e *Tacito*. Nei drammi hanno i moderni aggiunto più movimento ed intreccio; ma per poesia e sentimento non abbiam nulla che superi nelle tragedie lo stil di *Sofocle*, ed *Euripide*, e nelle commedie la corretta, graziosa ed elegante semplicità di *Terenzio*. Non abbiam egloghe da contrapporre ad alcune di *Teocrito* e di *Virgilio*: e nella lirica poesia *Orazio* è affatto senza rivali.

A tutti quelli pertanto, che amano di ben formare il gusto loro, e nutrire il loro ingegno, non si può a meno di raccomandar caldamente lo studio degli antichi classici, così greci, come latini; e la sperienza infatti dimostra che in un paese il buon gusto e il bello scrivere o fiorisce o declina a misura che gli antichi autori sono studiati e ammirati, o sconosciuti e negletti.

Al tempo stesso però è da distinguersi una giusta considerazione pei primi scrittori dell'antichità da una cieca venerazione per tutto ciò che da quelli è stato scritto. Gli stessi autori più eccellenti non sono esenti in qualche luogo da giusta censura, perchè non è dato a niun' opera umana l'essere assolutamente perfetta. Noi possiamo adunque, anzi dobbiamo leggerli con occhio cauto, onde proporci ad imitar soltanto le loro bellezze; ed è conforme alla giusta e sincera critica il confessare i difetti che trovansi in alcune parti, mentre non si lascia di ammirare il totale.

FINE.

INDICE

DI QUESTA TERZA PARTE.

PARTE III.

Fine dell'Indice di questa terza ed ultima parte.